فريد الزاهي

الصورة والآخر



الصورة والآخر

رهانات الجسد واللغة والاختلاف

الكتاب: الصورة والآخر/ رهانات الجسد واللغة والاختلاف
المؤلف: فريد الزاهي
الطبعة الأولى: 2013/5

ISBN: 978 – 9933 – 477 – 76 - 9

تم تنفيذ التنضيد والإخراج الضوئي في القسم الفني بدار الحوار



دار الحوار للنشر والتوزيع www.daralhiwar.com
اللاذقية، سورية، ص. ب 1018
هاتف وفاكس: 339 422 41 963+
البريد الإلكتروني daralhiwar@gmail.com
info@daralhiwar.com

فريد الزاهي

الصورة والآخر

رهانات الجسد واللغة والاختلاف

دار الحوار

مقدمة

حين نشرنا كتابينا عن الجسد والصورة والتأويل[1]، وقبلها دراسات عديدة عن الجسد والصورة ومعها ترجماتنا التي تدخل في السياق نفسه[2]، كانت دراسة الجسد والصورة في العالم العربي لا تزال جنينية ولم تحظ بعد بالاهتمام الكبير وأحيانا بالتهافت الذي لحظناه في السنين الأخيرة إلى الحد الذي غدت معه هذه الموضوعات أحيانا عبارة عن صياغات بلاغية لا تسترشد بأي هاجس معرفي أو بحثي أو استكشافي. والحقيقة أن دراسات الجسد باللغة العربية لا تزال لحد الآن فقيرة وهشة نظرا لما يكتسيه هذا المبحث من تشابك وتعقد يتعلق بالطبيعة المتعددة للجسد وتوزعه بين مساعي منهجية ومعرفية مختلفة، ونظرا أيضا لكونه يدخل في الثنائيات الميتافيزيقية المؤسسة والأكثر عرضة للحظر والتهميش والتحريم والتحديد والتنميط. وهي بالأحرى تحظى باهتمام بعض الباحثين القلائل الذين يكتبون باللغات اللاتينية كالفرنسية من قبيل فاطمة المرنيسي في دراساتها عن الحريم والحب ومالك شبيل في سلسلة دراساته عن الجسد والسرايا والحب، وعبد الكبير الخطيبي في كتاباته عن الوشم والجسد الشرقي.

ومنذ ذلك الحين صارت موضوعة الجسد هوسا أدبيا يتردد هنا هناك ويتحول في غالب الأحيان إلى موضوعة أدبية محضة؛ والحال أن التطرق لموضوعات من قبيل الجسد والصورة والمتخيل تتطلب في حدود دنيا تقاطعا معرفيا بين مجموعة من العلوم والمعارف لعل أقلها الفلسفة والتحليل النفسي والأنثربولوجيا، الثقافية منها بالأخص.

إن الجسد كيان يتموقع بين هذه الاهتمات التحليلية من غير أن ينحصر فيها، ومدلولاته تتعدد بحيث يصعب أحيانا حصرها أو الإلمام بها. والبحث فيه صار طليعة للبحث في الجماليات الفنية والاجتماعية وفي التحولات القيمية التي تعرفها مجتمعاتنا المعاصرة، في وقت صارت فيه الصورة إحدى مرادفاته التي تلتصق به وتغتني معطياته الوجودية بهذا الشكل أو ذاك.

ولا يخفي في هذا الإطار أن قضية الجسد الأنثوي منه والذكوري بكل متعلقاته الأنثربولوجية والثقافية، الواقعية منها والمتخيلة، هي أولا وقبل كل شيء قضية الذات بكل حمولاتها النفسانية والفلسفية والاجتماعية. من ثم، فإن توجه الباحث العربي إلى طرق قضايا الجسد والصورة أصبحت اليوم، في ظل التحولات التي تعرفها المجتمعات العربية، تأخذ إضافة إلى الطابع الاستراتيجي طابعا سياسيا، إذ هي تمس مسائل عويصة من قبيل المظاهر الاجتماعية كالحجاب والمظاهر الحميمة كالجنس والحدود بين الأجناس والممارسات الغوائية، والخطابات حول الجسد. كما أنها من ناحية أخرى صارت تجد موقعا أكيدا لها في الممارسات الفنية المعاصرة التي صارت النساء الفنانات فيها بالأخص يعبرن بها عن مسعاهن النقاد تجاه الردات القيمية التي عرفتها المجتمعات العربية في العقود الأخيرة.

إن الدراسات التي يتضمنها هذا الكتاب والتي تمتد على زمن يفوق العقد إن كان لها من ميزة فهي تتجلى في تعددية مصادرها وموضوعاتها، وإن كان لها من مزية فهي تتجلى في تآلفها حول موضوعة رباعية تتجلى في الذاتية والغيرية وفي الجسد والصورة وفي المتخيل والواقع وفي النص ونظيره.

1 و2. انظر الثبت بمؤلفاتنا وترجماتنا في نهاية هذا الكتاب.

الباب الأول

من الجسد إلى الصورة

الذكورة والأنوثة في الثقافة العربية الإسلامية: الأصول والحداثة

لم تعرف الثقافة العربية أبدا مفهوما مقابلا تمام المقابلة لما يعرف في الإنجليزية بـ: gender للدلالة على الأنثوي والذكوري والعلاقات بينهما؛ فالذكورة والأنوثة مصطلحان مرتبطان بالخلق أكثر من ارتباطهما بالخليقة. وارتباطهما بالخليقة، أي بالتكوين الفيزيولوجي الإنساني، محْدث وعارض ومتصل بالوجود الإنساني لا بالوجود عموما. من ثم، غالبا ما يُستعمل مفهوم الذكورة والأنوثة في الأمور الشرعية المتصلة بالنكاح أو الإرث أو ما شابهها، باعتبار العموم، أي بغض النظر عن السن؛ أما في مجال التواصل الاجتماعي، فإن الحديث عادة ما يتم عن الرجل والمرأة، باعتبار تعيينها للجنس الإنساني. وفي هذا السياق، ربما كان ارتباط المصطلح بالخلق أكثر أصلية منه في الأمور العبادية والاعتقادية. جاء في القرآن الكريم: "إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا، إن أكرمكم عند الله أتقاكم" (سورة الحجرات، الآية 11). ويتبدى طابع العموم هنا واضحا من حيث إنه يحيل إلى التوزيع البشري الأصلي الذي ينبني عليه الاجتماعي كعلاقات تبدأ بالعلاقة الأصلية بين الذكر بالأنثى، لتتفرع عنها التنظيمات الاجتماعية الأخرى.

مع ذلك لا يعني هذا أبدا أن الثقافة العربية الإسلامية خلوٌّ من هذا المفهوم. إنها بالأحرى تصوغه وفقا لأولوياتها ومقاصدها الدينية والعبادية،

وتدمجه في السيرورة الإيمانية والاجتماعية للمسلم. كما أن الصيغ التي اتخذها في المجتمع العربي الحديث، منذ بدايات القرن العشرين، تأخذ صبغة اجتماعية اتصلت في أغلب الأحوال بعمل المرأة خارج البيت وتقلُّدها لمختلف الوظائف التي ظلت حكرا على الرجل. غير أن هذه الوظائف الجديدة المتصلة بالذكورة والأنوثة كمفهوم اجتماعي كانت ومازالت تفترض مراجعة مجموعة من التقاليد النصية والفقهية بالكثير من الاجتهاد، وبالنظر بالأساس إلى التطورات التي عرفتها المجتمعات العربية، والظواهر الاجتماعية الجديدة التي حتّمت ليس فقط تكييف أحكام النساء، خاصة منها المتعلقة بالجسد والتواصل مع الآخرين، مع المعطيات الجديدة والوظائف الجديدة للمرأة في المجتمع الحديث، وإنما وأيضاً إيجاد الأجوبة الملائمة للدينامية التي بدأت تعرفها المجتمعات العربية، خاصة مع انخراط النساء في العمل السياسي والثقافي والديبلوماسي، ولو بشكل وئيد ومتثاقل.

جينيالوجيا الذكورة والأنوثة في المجتمع العربي

حين ظهر الإسلام في القرن السابع للميلاد، لم يواجه فقط مخلفات الجاهلية الاعتقادية والروحية من عبادةٍ للأصنام وتفاعلٍ هجين ومحلي بين المعتقدات النصرانية واليهودية والمجوسية، وإنما واجه أيضا الكثير من المخلفات الاجتماعية التي كان عليه التعامل معها بالشكل الذي يبْطلها أو يُدخلها في النسيج الثقافي الاجتماعي الجديد. والحقيقة أن الرسالة المحمدية ظهرت في مجتمع كانت المرأة فيه شريكا للرجل في الكثير من قضايا المجتمع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. فقد كانت النساء يتمتعن في المجتمع الجاهلي بحق الاسم، أي بالنسبة السُّلالية لهن، مثلهن في ذلك مثل الرجال، وهو الأمر الذي انتفى مع ظهور الإسلام، وكان لهن موقع واضح في المبادلات الرمزية والحركية التجارية التي تتم بين القبائل والمناطق.

وإذا كان هذا الدور ليس عاما ولا شاملا، فإن امتداداته الإيجابية في عهد الإسلام ستظل راسخة بالرغم من التحولات التي عرفتها علاقة الرجل بالمرأة. وهي الامتدادات التي سوف تتقوى وتأخذ أبعادا جديدة مع الفتوحات، مانحة للاختلاط العرقي والثقافي والحضاري بين العرب والأمم المحيطة بهم صبغة جديدة سيكون لها أبلغ الأثر في صياغة صور جديدة لهذه العلاقة.

لنقرر بدءا أن ما يلاحظ حاليا في البلدان العربية من كبت وتحديد للخطاب حول الجنس والمرأة والجسد يطول عموم الناس، يمكن اعتباره ضربا من التراجع الذي طال الحياة العربية الحديثة والمعاصرة، مقارنةً مع ما عرفه تاريخ الإسلام منذ القرن الأول الهجري (ق.7 الميلادي) وإلى حدود القرن الخامس عشر. وبهذا الصدد يصرح صلاح الدين المنجد، أحد الأوائل الذين طرقوا قضايا الجنس عند العرب: "والعجيب أن أجدادنا العرب لم يكونوا مثلنا. وكان موقفهم من الجنس كله حرية وانطلاق. فما كانوا يتحرجون من الحديث عن المرأة وعن الجنس، ومن التأليف فيهما. وأعتقد أن حريتهم الواسعة تلك هي التي سببت التزمت الذي نجده اليوم"[1]. وبالرغم من أننا لا نشاطر المنجد هذه السببية التاريخية في بساطتها، فإننا مع ذلك نقر معه أن الحجْر والحجْز اللذين يمارسان على المرأة وعلى حريتها الخطابية ظاهرة لم تعرفهما بهذه الحدة ولا بهذا المستوى المرأة الأموية أو العباسية ولا حتى المرأة في عهد الخلفاء الراشدين. وتكفي الإطلالة السريعة على ما وصلنا من أخبار عن النساء وعن بلاغاتهن وعن الخلافات التي عاشها الفقهاء في الأمور الحساسة التي تخصهن لكي نتأكد من المواقع والمواقف التي كن يجدن فيها كامل كيانهن ووجودهن.

من ثم فالثقافة العربية الإسلامية لم تتطرق، كما أشرنا لذلك قبلا، للذكورة والأنوثة إلا في علاقتها بالقضايا الشرعية كالعورة والنكاح. ومردُّ ذلك في نظرنا إلى كون الإسلام والثقافة العربية التي تطورت في تاريخ البلدان العربية، ثم الثقافة العربية الحديثة لم تواجه أبدا مشكلة الجنس إلا في صيغته النكاحية، اعتبارا بأن مصطلح النكاح يجمع بين النكاح الشرعي والجماع، أو العلاقة الجنسية، واعتبارا

أيضا إلى أن كل عناصر الشذوذ والكيانات الاستثنائية عن هذه القاعدة تعتبر هامشية من خصيان وخناثى وغلمان، الخ.

لقد عرف المجتمع الجاهلي شتى أنواع العلاقة المؤسسية بين الرجل والمرأة في إطار مشروع هو النكاح. غير أن هذه العلاقة الشرعية لم تقف أبدا حائلا بينهما في ممارسة "مشروعة" للاتصال الجنسي والجسدي خارج مؤسسة الزواج الشرعية. لقد كانت المرأة تلجأ إلى اتخاذ خدْن في ممارسة علاقة نكاح سرية مطبوعة بالدوام (نكاح الخِدْن). وكانت تستقبل في خبائها رجالا آخرين، فتمارس معهم الجنس برضاها، وإذا ما حملت من أحدهم تقوم بتعيينه وتلحق به المولود. كما أن الزوج قد يختار أحد الفحول فيرسل له زوجته كي ينكحها طمعا في ذرّية شريفة يفتخر بها. كما كان الرجلان من عرب الجاهلية يتفقان على تبادل زوجتيهما نكاحا (نكاح البدَل). ولتفادي صعوبات المهر يزوج الجاهلي ابنته لآخر على أن يزوجه بدوره ابنته (نكاح الشغار). كما يُذكر أن الرجل منهم قد يتزوج ابنته ومنهم زرارة ابن تميم الذي تزوج ابنته وخلف منها الأولاد. وفي حالات أخرى، كانوا لا يتورعون في الجمع بين الأختين، ويتزوج الواحد منهم زوجة أبيه بعد وفاته[2].

إضافة إلى ذلك، عرف المحيط الثقافي والاجتماعي العربي منذ ما قبل الإسلام مختلف أنواع الكيانات والممارسات الهامشية التي أشرنا إليها من غير أن يجعل منها كيانات وسطية بين الذكر والأنثى، أو أن يمنحها تبريرا نظريا قابلا لاحتوائها فكريا. فقد كان التخنث واردا في الجاهلية واتهم به أبو جهل. كما أن السحاق انتشر بين العرب خاصة في الحيرة على عهد المناذرة. وكانت هند بنت النعمان أول امرأة ذكر العرب هواها لزرقاء اليمامة[3].

هذه الظواهر اعتبرت في عصر الإسلام مجرد ظواهر غير طبيعية تشذ عن الفطرة ولا تدخل بأي حال في علاقة النكاح باعتبارها علاقة خصوبة واستمرار للنسل. وقد يقوم المرء بمسح لمختلف المصادر الفقهية التي تتناول مختلف أوجه الحياة الاجتماعية من غير أن يجد إلا بعض الأحاديث التي ترمي بالمخنثين خارج المجتمع الإسلامي. فلقد نهى الإسلام عن حديث المخنث ومحادثة المخنث

وعن صحبة المخنث وعن إجابة دعوة المخنث، بل لقد جاء في الحديث "لعن الله المخنث" كما رواه البخاري. وبهذا الصدد جاء في المنهيات للترمذي، تعبيرا عن الرفض القاطع لكل خلخلة لثنائية الذكورة والأنوثة:

"فالمخنث خلق هائل شأنه، فظيع أمره، فظاهره رجل وباطنه امرأة، فالذي في باطنه حوّل أحوال الظاهر حتى مدّه إلى أحوال النساء قولا ومشيا وعملا ولباسا وزيا وهيئة، فقد حلت به اللعنة لأنه مُسخ فنفسُه نفوس النساء وخلقته خلقة الرجال، فلذلك لا يكاد تجد منهم تائبا لأن نفسه الممسوخة قد عبرت قلبه وطبعه إلى أخلاق النساء وكلهن للرجال، وهذا آية من آيات الله عز وجل يعتبر بها المسلمون وليستعيذوا بالله من شرها. فكأنه جعل هذا موعظة للخلق ليشكروه على لباس العافية. وقد كان على عهد رسول الله (ص) عِدة فنفاهم إلى البقيع. فلما كان زمن عمر رضي الله عنه استأذن بعضهم في الدخول إلى المدينة ليسأل الناس فأذن لهم في الجمعة مرة[4]". بيد أن الفقهاء المتأخرين، قد تعمقوا في الأمر فميزوا بين الخنثى الذي تظهر عليه بعض علامات الرجال من نبات لحية أو قدرة على الجماع أو احتلام، أو كان له ثدي مستوٍ، فيكون حكمه حكم الرجال، والخنثى الذي تظهر عليه علامات النساء من حيض وحبل وانكسار ثدي، الخ ويكون حكمه حكم المرأة. أما إن لم تظهر علامات الذكورة أو علامات الأنوثة، أو تعارضت هذه المعالم في الشخص نفسه، فهو مشْكِلٌ لعدم إمكان ترجيح الأنوثة أو الذكورة. وإذا ثبت الإشكال أخذ في الخنثى المشكل بالأحوط فيما يتعلق بالنظر، فيعتبر مع النساء رجلا ومع الرجال امرأة. وتغليبا لجانب الحظْر كما يقول الحنابلة، يكون النظر إليه كالمرأة[5].

لكن اختلاف الفقهاء ولجوءهم للتوفيق يتبدى واضحا في تحديد عورة الخنثى. فالحنابلة يعتبرون عورة الخنثى المشْكِل كعورة الرجل لأنه اليقين والأنوثة مشكوك فيها، ومنهم حنابلة آخرون اعتبروا عورة الخنثى كعورة المرأة، لأن احتمال كونه امرأةً يوجب الاحتياط. أما الشافعية فاعتبروا أنه لا يجوز للخنثى الاقتصار على ستر عورة الرجل لاحتمال الأنوثة. وإذا تقرر ذلك، فلا

يلزمه مع ذلك أن يتشبه في اللباس بالمرأة. كما لا فدية على الخنثى إذا ستر رأسه ووجهه عند الإحرام، لاحتمال أنه امرأة في الصورة الأولى ورجل في الصورة الثانية[6].

ولا يمكن قياس هذا الإنكار والإقصاء في العصر الأول للإسلام إلا بما سُنَّ في الإسلام من محاربة للزنا باعتباره فقدانا للتوازن الاجتماعي وسيادة لحرية الرغبة، وللواط والسحاق باعتبارهما قلبا لنظام الشهوة الإسلامي وتجاوزا لثنائية الذكورة والأنوثة. بيد أن الفقهاء في ما بعد تنبهوا إلى كون الخنثى ولو كان خنثى مشكلا جزء من المجتمع لا يمكن إقصاؤه، وإلا شكّل ذلك ثغرة في النظام الفقهي الإسلامي. من ثم فإن ذلك لا يمنعه أبدا من ممارسة الشريعة، غير أن أحكامه وما ينبغي عليه القيام به من اختصاص الفقهاء وأئمة الإسلام.

وإذا كان المجتمع العربي الوسيط قد عاش الكثير من الحرية الخطابية والثقافية التي جعلت اللواط المحرم تحريما قاطعا، ومباشرة الغلمان ظاهرة مقبولة ثقافيا لا في أوساط الشعر و"المجون" وإنما أيضا في الأوساط الصوفية[7]، وفي الكثير من الكتابات الأدبية والأخبارية فإن تلك الظاهرة قد ترتبت أصلا عن المستوى الحضاري والثقافي الذي بلغته المجتمعات العربية الإسلامية آنذاك والحرية الفكرية التي كانت قد غدت واقعا لا تكدره التحولات الطارئة. إن ظاهرة اللواط لا تهمنا هنا في حد ذاتها، وإنما بالقدر الذي تخلخل به ثنائية الذكورة والأنوثة وتضعها موضع تساؤل. فهي تظهر لنا القوى الليبيدية في تعددها وتاريخيتها، وتمكننا من ثم من الوقوف على هوامش الثنائية التي أرسيت أسطوريا ولاهوتيا بين الذكورة والأنوثة، بل تجعلنا ندرك بأن تلك الثنائية ذات طابع ثقافي أنثربولوجي بالقدر نفسه الذي تشكل فيه أشكال خلخلتها بدورها ظواهر ثقافية وأنثربولوجية. إن الممارسة الهامشية (من سحاق ولواط وشبقية...) تعيد طرح مسألة الهوية الجنسية (الذكورة والأنوثة) وتزرع الآخر باعتباره كيانا ممكنا يقوض مبدأ الأحادية أو الثنائية التي تنبني عليها القيم الجنسية المرتبطة بالذات الإنسانية. لهذا يمكن القول بأن الذكورة والأنوثة بناء

ثقافي عليه ينهض صرح الشرائع، وأن الحدود الفاصلة بينهما ليست بتلك الإطلاقية التي تنبني عليها كل ثنائية ميتافيزيقية.

بيد أن هذه الظواهر لم تكن تشكل خطرا يهدّد البنية الثنائية التقليدية للذكورة والأنوثة بقدر ما تمس فقط مظاهرها. وليس أيضا من قبيل الصدفة أن تكون المظاهر التزيينية قد تطورت في العصر العربي الكلاسيكي، بحيث تحدثنا المصادر القديمة عن تطور زينة الرجل وزينة المرأة في آن واحد، مما يؤكد انتقالها من الارتباط بالمقدس إلى التفاعل الاجتماعي والشخصي الحميمي.

أما في العصر الحديث، ومنذ ما كتبه قاسم أمين عن تحرير المرأة، ثم ظهور الكتابات النسوية الأولى ذات الطابع المنهجي خاصة مع نوال السعداوي، وفي ما بعد مع الجمعيات النسوية ذات المنحى التحريري، فإن قضية العلاقة بين الرجل والمرأة قد بدأت تأخذ أبعاد جديدة ومتحولة. فمن الطابع التحديثي المنادي بنوع من المساواة الاجتماعية إلى المناداة بالمساواة حتى في القضايا ذات المرجعية الفقهية (كما حدث في تونس وفي السنين الأخيرة بالمغرب)، مرورا بكل الكتابات التي شجبت القهر الذكوري التاريخي للمرأة العربية ونادت بديمقراطية اجتماعية تكون فيها المرأة ممثلة فيها لمصيرها التاريخي (فاطمة المرنيسي)[8]، تعرف هذه الحركة مسارين:

- ذلك المتعلق بإعادة قراءة التراث وتأويله انطلاقا من مرجعية تحررية راهنة تستهدف تبيان موقع المرأة في التاريخ والتراث العربيين وهو ما قامت به فاطمة المرنيسي مثلا خاصة في الحريم السياسي، وسلطانات منسيات.

- ثم ذلك المتعلق بخلق حركية في المجتمعات المدنية العربية هادفة إلى الدفاع عن حقوق النساء وتغيير وضعيتهن الاجتماعية والحقوقية الدونية.

هذان المساران كثيرا ما يتقاطعان ليأخذا أيضا تمثيلية معينة على المستوى الثقافي من خلال بلورة خطاب نسوي متمحور حول المساهمة الثقافية والأدبية للمرأة في الثقافة العربية سواء في مجال الكتابة الروائية أو الشعرية أو البحثية. إن هذه الخطوات بالرغم من كثافتها تندرج في مسعى عام ذي بعد سياسي ورمزي واضح: ربط النضال الديمقراطي والتحديثي في المجتمعات العربية

المعاصرة بتمثيلية المرأة سياسيا في السلطة وإدارة دواليب الدولة. بيد أن هذه المقصدية السياسية لا تعلن عن نفسها في كل الأحوال، فهي تارة خطاب واضح وفي غالب الأحيان تأخذ بعدا اجتماعيا وثقافيا يتمكن من خلاله رواد هذه الحركة من الانخراط في الحركية العامة التي تميز الكثير من المجتمعات العربية راهنا.

المفهوم والخصوصية

يقوم التصور الإسلامي للكائن الإنساني، كما حاولنا تحليل ذلك، على مبدأين متكاملين: وحدة الكائن الإنساني في عمومها وفي علاقتها المباشرة بالله، والثنائية القاضية بالتفرقة الجازمة بين الذكورة والأنوثة، خاصة في المجال العملي للعبادات والإرث والشهادة وغيرها. فالذات الإنسانية لا توجد في وحدتها إلا باعتبار ارتباطها بواجباتها الدينية، لا فرق في ذلك بين الذكر والأنثى. من ثم فقيمتها الأحادية الشاملة هذه تكتسبها بالأساس بمدى قدرتها على تمثل هذا الارتباط وتحويله إلى قيمة عملية ("يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها وبث منهما رجالا ونساء..." (سورة النساء، 1). لهذا، فإن نظرة خاطفة على حياة الرسول (ص) وعلاقته بالنساء وكذا على موقع المرأة في صدر الإسلام تبين إلى أي حد يتداخل المبدآن من غير أن يلغي أحدهما الآخر ويتمازجان في السيرورة نفسها.

لقد كانت المرأة المسلمة راوية حديث ومجاهدة إلى جانب الرجل ورأيها يؤخذ به بالشكل نفسه الذي يؤخذ برأي الرجل. وهي إلى جانب ذلك كانت ذات بلاغة وفصاحة. ويكفي بهذا الصدد الرجوع إلى مصنفات من قبيل بلاغات النساء لابن طيفور[9] أو أخبار النساء لابن القيم[10] أو غيرها من المصادر العربية التي تتضمن أخبارا عن النساء كالأغاني للأصفهاني والإماء الشواعر

للسيوطي، للوقوف على موقع المرأة في المجتمع والثقافة العربيين الإسلاميين، والدور الذي لعبته سواء في مضمار السياسة أو الأدب أو الحياة العامة.

تخترق ثنائية الذكورة والأنوثة، إذن، كل مظاهر الحياة الإسلامية كما قعّد لها النص الديني. والجنسان يشتركان في كل مظاهر العبادات من صلاة وصيام وحج؛ غير أن المرأة نظرا لاختلافها الجسدي وطبيعتها المختلفة تحظى في النص الديني بمجموعة من الاعتبارات الاستثنائية التي تخصها: فالمرأة الحائض والنفيس مثلا غير طاهرة. وهي بذلك لا يمكن أن تمارس عباداتها الشرعية الواجبة إلا بعد انتهاء مرحلة الحيض والنفاس والتطهر منهما بالغسل[11]. هذه الاعتبارات الجسدية تنبني عليها مجموعة من الاعتبارات الأخرى ذات طبيعة ثقافية واجتماعية؛ فالرجال قوامون على النساء، والتراتبية المعلنة هنا تخص بالأساس قضية المسؤولية والمبادرة والحق في اتخاذ القرار. الرجل هو المعيل اجتماعيا، وهو بالتالي صاحب القرار في الزواج والطلاق. وتتم ترجمة ذلك بشكل واضح في الطلاق. فالرجل هو الذي يعلنه، ومن ثم فهو الذي يتحمل نفقة الأولاد بعد الطلاق.

إن هذه المعطيات الجسدية وانعكاساتها على المستوى الاجتماعي تقسم فضاءات الذكورة والأنوثة وتمس أيضا طبيعة التعامل مع الجسد من الناحية القيمة والمظهرية. فالبيت (أي الداخل) هو فضاء الحرية الوحيد للكيان الأنثوي، الذي يمكن أن تعيش فيه حميميتها وعلاقتها الشخصية بجسدها. وقد ركزت أغلب الأحاديث النبوية والفتاوى الفقهية على جانب الزينة وعلاقة المرأة بجسدها بشكل يمكن من القول بأن الجسد الأنثوي، مقارنة مع الجسد الذكوري، قد شكل مجالا لتقنين يسعى إلى الإحاطة بمختلف جوانبه.

بيد أن هذا التقسيم الفضائي لا يحد من حرية المرأة إلا باعتبارها جسدا مثيرا للشهوة. وهو ينبني على اعتبار الأنثى عورة[12] أي جسما محظورا على نظر الآخر ومثيرا للشهوة والفتنة. المرأة كيان يلزم حجب طابعه الشهواني، وكل عنصر جسماني من كيانها مصدر لا ينضب لشهوة الرجل. وبهذا الصدد، تشبّه المرأة بالشيطان في كونها مصدر الرغبة. فقد جاء في سنن النسائي أن الرسول

خرج فبصُر بامرأة، فرجع فدخل إلى زينب، فقضى حاجته، ثم خرج على أصحابه، فقال: "إن المرأة تُقْبِل في صورة شيطان، وتدبر في صورة شيطان، فمن أبصر منكم من ذلك من شيء، فليأت أهله، فإن ذلك له وِجاء"[13]. لذا يتم تخصيص جانب من المساجد خاص لصلاة المرأة؛ بل إن صوت المرأة نفسه يخضع للتقنين. ويطالب الفقهاء المرأة بالحديث إلى الآخرين بصوت خال من كل نبرة أنثوية وذي طابع جدي. كما تختص الإمامة في الإسلام بالرجل بالرغم من الاختلافات الفقهية التي أثيرت حول هذه القضايا. يقول ابن رشد في شرح هذه الاختلافات: "اختلفوا في إمامة المرأة، فالجمهور على أنه لا يجوز أن تؤم الرجال. واختلفوا في إمامتها النساء، فأجاز ذلك الشافعي، ومنع ذلك مالك، وشذ أبو ثور والطبري فأجازا إمامتها على الإطلاق. وإنما اتفق الجمهور على منعها أن تؤم الرجال لأنه لو كان جائزا لنقل ذلك عن الصدر الأول، ولأنه لما كانت سنّته في الصلاة التأخير عن الرجال، عُلم أنه ليس يجوز لهن التقدم عليهم لقوله عليه السلام: أخّروهن من حيث أخرهن الله. ولذلك أجاز بعضهم إمامتها النساء إذا كن متساويات في المرتبة في الصلاة..."[14]. إن هذه الاختلافات، بالرغم من أنها لا تؤثر على موقف الوحدة في التفكير الإسلامي تجاه المرأة، إلا أنها تُبين عن التعدد النظري الذي طال بنية التفكير الإسلامي في إحدى أعوص القضايا وأكثرها حساسية. بيد أن المرأة، كما سنرى، ستجد لها موطنا خصبا في التراث التصوفي. فما تم كبته وكبحه في القضايا العملية الفقهية قد وجد مرتعا آخر في الأدب والتصوف، مفصحا بذلك عن جدلية الخفاء والتجلي التي تمارسها الثقافات على مكوناتها الاجتماعية.

وإذا كان للمرأة بعض الحرية في الحركة خارج فضائها المحدود فإن هذه الحرية المشروطة ترتبط أوثق ارتباط بمظهرها الحجابي من جهة وبقدرتها على تمثل عنصر الغياب. إن المطلوب منها هو ألا تثير الانتباه إلى أنوثتها وجمالها وألا تقوم بما من شأنه خلخلة الفضاء الذكوري العام أو أن تكون مصحوبة بأي شخص كفيل بحمايتها من نفسها ورغباتها. بهذا المعنى، وبالرغم من اعتراف

المجتمع العربي الإسلامي للمرأة ببعض من استقلاليتها، إلا أنه يجعل الرجل واسطة علاقتها بالعالم الخارجي ووكيلا لها في المعاملات والعلاقات العامة، من بيع وشراء وغيره.

يمكّن المحدد الفضائي من التعرف على موقع المرأة الوجودي والاجتماعي، بالشكل نفسه الذي يشير إلى القيم الاجتماعية المتداولة في الفضاءين. فإذا كان محيط المرأة عائلي فإن محيط الرجل اجتماعي عام. وبالرغم من أن الكثير من النساء في الإسلام عُرفن بكونهن شخصيات عمومية بلغتنا المعاصرة، لهن مواقع اجتماعية وسياسية ودينية وتصوفية تجعل من علاقاتهن بالآخرين علاقات متساوية، فإن هذه المخالطة كانت مشروطة ومقننة. وربما كانت الشواعر والمغنيات والقيان يشكلن نواة المرأة العربية المعاصرة أو على الأقل سليلاتها في التحرر والمشاركة في العملية الاجتماعية والثقافية. ولكي يكون هذا الاستنتاج وجيها علينا طبعا التشكيك في مبدأ التراتبية الاجتماعية التي أقامها المجتمع العربي بين الأحرار والموالي والقيان. فقد كان هؤلاء الأخيرون، كما هو معروف، يتمتعون بحقوق مدنية تتجاوز في الكثير من الأحيان الحقوق التي لمالكيهم أو حماتهم، باعتبار أن "دونيتهم" الاجتماعية تلك كانت مصدرا لحرية حركتهم داخل الحياة الاجتماعية.

هذا الترابط هو ما يؤدي إلى أولوية الوظيفة الاجتماعية للمرأة على كيانها الشخصي. فالمرأة المثلى في الإسلام هي الولود، أي تلك القادرة على تأدية وظيفتها الاجتماعية المتمثلة في التكاثر. وحين سئل الرسول عن قيمتي الجمال والتناسل فضل بشكل واضح القيمة الثانية على الأولى[15]. إن كيان المرأة الجسدي بهذا المعنى يغدو عرضيا إذا ما هو قورن بقيمتي الخصوبة والعقل، لذا فإن المرأة العاقر وإن كانت جميلة تشَبَّه بالأرض الجذباء أو الشجرة الجميلة غير المثمرة.

تتحكم هذه الغائية في تنظيم المؤسسة الأسروية والاجتماعية إلى درجة يغدو معها كيان المرأة باعتبارها أنثى محصورا في مدى قدرتها على تحقيق استمرارية الوجود للآخر. وبالرغم من أن الإسلام حرّم وأد الفتيات كما مورس

ذلك في الجاهلية، وحث على تربية البنات والاعتناء بهن، فإن المتخيل الأسروي العربي الإسلامي ظل يمنح دائما قيمة للمولود الذكر على الأنثى، خاصة وأن نظام الإرث في الإسلام يقوم كما هو معروف على أولوية الذكر على الأنثى (للذكر حظ الأنثيين)، مما يجعل من الذكر ضامنا لاستمرار القيم الاجتماعية المادية منها والمعنوية.

من ناحية أخرى يمكن القول بأن تحديد هذه الوظيفة الاجتماعية يجد أصله في التراتبية الأصلية التي للذكر على الأنثى وللزوج على الزوجة. ويسوق البيهقي حديثا يكاد يجعل الرجل معبود زوجته، ويحول التعبير المجازي "رب البيت" للتعبير عن الرجل إلى قيمة حقيقية: "قد مضى في كتاب السنن حديث أبي هريرة وغيره أن النبي (ص) قال: "لو كنت آمرا أحدا أن يسجد لأحد لأمرت المرأة أن تسجد لزوجها، لما عظَّم الله من حقه عليها"". كما يسوق أحاديث أخرى يعتبر أحدهما أن الرجل جنة المرأة ونارها، وأنها إن هي أعرضت عنه فبات غضبانا لعنتها الملائكة حتى تصبح[16].

الإسلام والجنس

ليس من قبيل الصدف أن يلح نبي الأمة ومن جاء بعده من صحابة وفقهاء على مبدأ الزواج باعتباره مبدأ شرعيا وواجبا اجتماعيا؛ فالعلاقة بين الرجل والمرأة علاقة مقدسة، ولذة الجماع لذة مشروعة وإنسانية ومقدسة بدورها. من ثم فإن قداسة العلاقة الجنسية تأتي من كونها تعبيرا عن دورة الحياة والاستمرار الوجودي والتوازن الاجتماعي. إنها بشكل ما درْء للشهوات وللزنا، وتعبير أسمى عن العلاقة الذاتية بين الرجل والمرأة. ذلك أن الزواج سكنٌ في الآخر واستكانة إليه وإقامةٌ فيه من حيث هو شريك مفترض وحماية اجتماعية وذاتية. ومن غير الزواج تكثر المعاشرة الحرة ومخاطر الشهوات المباحة ومعها تغدو الرغبة الإنسانية خارج مدار المقدس.

الزواج بهذا المعنى استمرار للمقدس والأصل، واستعادة للزوج الأول الذي منه انحدرت الخليقة. وهو إلى جانب ذلك تقنين لحرية الشهوات والنزوات، ودرْء لكل عناصر الزيغ والضلال، وإدخال لمبدأ اللذة في العلاقة الاجتماعية. لذلك أحيط الزواج بالكثير من النواهي، وسعى الفقهاء باستمرار إلى حل معضلاته القديمة والجديدة، سواء المتعلق منها بالعلاقة الذاتية أو العلاقة الاجتماعية بين الزوجين. كما أن الإسلام النصي قد حدّد نموذجا معينا للمرأة الزوجة. فقد نهى الرسول عن الزواج بالزرقاء البدينة والطويلة الهزيلة والعجوز، أو القصيرة القبيحة، وذات الولد من غير الرجل، مفضلا المرأة الودود الولود[17]. وهو الأمر الذي يخلق نموذجا تقريبيا للمرأة الزوجة، ويجعل من الزواج عملية متصلة بالنظام الاجتماعي لا بالاختيار الذاتي. بيد أن هذا النموذج الإسلامي الأصلي الذي يؤكد أولوية المرمى الاجتماعي في مؤسسة الزواج يخضع كما ذكرنا للقيم الكبرى للأمة الإسلامية آنذاك؛ الشيء الذي سوف يأخذ في ما بعد مناحي أخرى مع تطور الحضارة العربية الإسلامية واختلاط الأجناس في حضنها، وتطور الفنون والآداب والتأثيرات التي سوف تنجم عنها.

وإذا كان النموذج الجمالي مثلا في عصر الإسلام هو البدانة فإنه سوف يغدو في العصر الأموي والعباسي الاعتدال. وحين يتحدث الجاحظ عن المرأة المجدولة فإنه بذلك يؤكد على أن النموذج الجمالي هو في الآن نفسه النموذج الشهواني والجنسي[18].

وبما أن الزواج مؤسسة إسلامية رئيسة في الكيان الاجتماعي الإسلامي، فإنها قد حظيت لذلك بمجموعة من المحدِّدات التي تجعل من النكاح الشرعي والمجامعة علاقة واضحة المعالم، لا تختلط فيها الأجناس وتعمل خارج كل شذوذ أو استيهامات ممكنة. لقد دعا الرسول إلى عدم المجامعة البهيمية، وهو إن لم يركز على الحب والمحبة إلا أنه قد عبر مرارا وبطرق مختلفة عن حبه لعائشة[19]. فالعلاقة الزوجية علاقة إنسانية بامتياز يلزم أن تتسم بالعشرة الطيبة (فأمسكوهن بمعروف أو سرحوهن بمعروف، البقرة، آية 231). وعلاقة النكاح علاقة ودّ يلزم قبل أن تتم أن يكون بين طرفيها رسل هما القبلة والكلام.

كما أن الرسول نهى عن التجرد الكامل من الثياب مشبها المجامعة بهذا الشكل مجامعة العير (الحمير). بل إنه تحدث أيضا عن الأوضاع الجنسية من مجامعة من الدبر في القبل محرما كل مجامعة من الدبر باعتبارها ممارسة تخرج المرأة عن أنوثتها وخصوبتها[20].

تشكل هذه العناصر النواة التي انطلق منها بعض الفقهاء والكتاب لتطوير تيار إيروسي عربي يتسم بالكثير من الحرية الخطابية حول الجنس، ويقعد مناهج تحصيل اللذة والمتعة الجنسية. والحقيقة أن هذه الحرية الخطابية تجد أصولها، الهامشية على الأقل، في الحرية التي يبيحها الدين الإسلامي في طرح مجمل القضايا التي تطرح في الحياة الحميمة، والأشكال التي تطورت بها على مدى تطور الحضارة العربية الإسلامية. هكذا أنتج الخطاب العربي حول الحب والجنس مصنفات رائدة من قبيل فقهاء وأئمة مرموقين تعتبر مراجع كبرى في مجال العلاقة الجنسية والمحبة والعشق.

وبالرغم من أن بعض هذه المصنفات لا تمس قضايا الجنس الإيروسي بشكل مباشر، إلا أنها تضيء الكثير من القضايا المرتبطة بالعلاقة الجنسية وتمنحها طابعا ثقافيا أكيدا. وإذا الكائن الأنثوي يعتبر فيها (كما هو الأمر في "الروض العاطر" أو "رجوع الشيخ إلى صباه"، أو" نزهة الألباب في ما لا يوجد في كتاب"...)[21] موطنا لسلطة الرغبة، ومجالا لتحدي رجولة الرجل، فإن هذا التصور الأخلاقي الذكوري الذي ساد الثقافة العربية، يبدو وكأنه يسعى إلى ضبط واستكشاف غيرية المرأة ويرفع الغموض عن بعض ما اكتنف رغباتها. صحيح أن النموذج المستهدف في هذه المصنفات هو المرأة الغريزية، غير أن النظام الجنسي والمستحضرات المقترحة تجعل من هذه المعرفة الجنسانية sexuelle معرفة ضرورية لخلق توازن في علاقة يبدو الرجل خائفا فيها من فقدان رجولته.

تبدو المرأة في الخطاب الإيروسي سلطة جنسية على الرجل أن يسعى، من خلال المعرفة الجنسانية، إلى أن يسمو إلى إشباعها. والحقيقة أن هذه المصنفات، إن كانت تهدف إلى ضبط ومراقبة الغريزة الأنثوية، فهي موجهة أصلا للرجال كي يتقنوا فنون اللذة الجنسية. من ثم يمكن القول بأن النهم الجنسي للمرأة

ليس سوى استيهام لتعزيز مبدأ اللذة الجنسية، وتقاسم لرغبة وتحويل علاقة النكاح إلى علاقة ذاتية وثقافية في الآن نفسه. فالإيروسية معرفة يتم إنتاجها قصد منح العلاقة الجنسية صبغة فنية يمكن من خلالها جعل الجنس موضوعا للمعرفة المكشوفة والعلنية. ولعل هذا الطابع هو ما يؤكد أن الخطاب الإيروسي خطاب تحريري أكثر منه خطاب تقعيدي وذكوري.

الزينة والحدود بين الذكورة والأنوثة

سعى الإسلام خاصة في مراحله الأولى إلى صياغة نموذج جسدي للمرأة والرجل أقرب إلى الطبيعة. إنه الجسد الفطري المنزاح بشكل واضح عن النموذج الجسدي النصراني واليهودي كما عايشه العرب في الجزيرة العربية آنذاك. لكن هذا الجسد الفطري يخص الرجل بالأساس، بالرغم من أن ممارسته لشعائر كالصلاة تتطلب الطهارة والتطيب مثلا. لقد دعا الرسول إلى تمسك الرجال بزينة متقشفة يتم فيها تفادي لبس الخز والحرير والمزركش من الثياب[22]، وتدعو إلى الالتزام بعناصر زينة محدودة، كالطيب، والسواك والكحل والخضاب باعتبارها مستلزمات أساسية لا ينبغي تجاوزها. كما صاغ الإسلام صورة الرجل بشكل أوضح من صورة المرأة، ساعيا بذلك إلى وضع الحدود بين الكيان الذكوري والأنوثي ناهيا عن تشبه الرجل بالمرأة وتشبه المرأة بالرجل في اللباس والزينة والهيئة والمشية والكلام.

تتمثل صورة الرجل في مجموعة محددة من الوظائف التجميلية التي تمنحه رونقا من غير أن تغير من صورته الفطرية الأصلية. فلقد دعا الرسول إلى صبغ اللحية البيضاء بالخضاب، ونهى عن صبغها بالأسود. كما نهى من ناحية أخرى عن تطويل الشعر على عادة اليهود، وإحفاء الشوارب واللحية حتى لا تطول بشكل فوضوي، وإكرام الشعر وتدهينه حتى لا يشبه الرجل الشيطان وقلم الأظافر وغيرها. إن الفطرة المعنية هنا هي التزام الرجل بمجموعة من القواعد

التي يتمكن من خلالها الحفاظ على مظهره الرجولي من غير أن يتجاوزه إلى الافتتان بجسده أو إعطائه أهمية تتجاوز أهميته الشرائعية.

ويمكن للمرء أن يلاحظ أن الكثير من نواهي الرسول في مجال الزينة تعود إما للمشركين وأهل الكتاب وإما إلى المرأة. فالحرير والذهب وغيرهما من زينة المرأة. لكن إذا كان مظهر الرجل مظهرا اجتماعيا فإن مظهر المرأة مظهر شخصي وحميم. لذا لا تتزين المرأة إلا لزوجها ولا تظهر مفاتنها إلا له، أما إزاء الآخرين فهي امرأة محجوبة، لا تظهر زينتها أو جمالها وفتنتها. والحقيقة أن هذا الحجاب يدخل زينة المرأة في علاقة أساسية بالزواج والنكاح كارتباط مقدس.

بيد أن التطورات اللاحقة سوف تنزاح عن هذا النموذج خاصة مع ما عرفه المجتمع العربي الإسلامي من تنام لفئة الجواري والقيان، بحيث أصبحت الزينة صناعة للجمال ونماذجه المطلوبة. وبهذا الصدد يذكر ابن بطلان أن التزيين كان بإمكانه أن يغير من ملامح الوجه واللون والوزن خاصة في تجارة القيان: "فكم من قضيفة (نحيفة) بيعت بخصبة (ممتلئة)، وسمراء كمدة بيعت بصفراء مذهبة، وكم جعلوا العين الزرقاء كحلاء... وكم مرة حمّروا الخدود وسمّنوا الوجوه النحيفة، وكبروا الفقاح (حلقات الدّبر) الهزيلة... وكم أكسبوا الشعور الشقر حالك السواد، وجعّدوا الشعور السَّبطة، وبيّضوا الوجوه السَّمرة، ودملجوا السيقان المعرّقة، ورطّلوا الشعور الممرّطة، وأذهبوا آثار الجذري والوشم والنّمش والحكة..."[23]. بل إن الرجال أنفسهم استهوتهم استراتيجية المظهر والزينة فتجاوزوا الحدود التي رسمها النموذج النبوي، وطوروا علاقتهم بصورتهم الشخصية، مازجين بذلك بين المقدس والدنيوي. فقد روي عن الأحوص، وهو شاعر عباسي معروف، أنه كان يدخل البيت الحرام لا بثوب واحد بل بثوبين، معصفرين ومدلوكين ويضع على أذنه باقة ريحان[24].

إن صورة الجسد كما تبلورت في الممارسة التزيينية تؤكد أن الحدود الفاصلة بين الذكورة والأنوثة كما بلورها الإسلام النصي قد خضعت لتحولات جذرية طُبعت ببعض الحرية في التداخل بين الأنثوي والذكوري، وتجاوزت من ثم صورة

الجسد الذكوري والأنوثي كما تبلورت في السابق. بل إن هذه الوضعية الجديدة للجسد الاجتماعي هي بشكل ما إعادة نظر في ثنائية الذكورة والأنوثة وإعادة صياغة لها وفقا للمظهر الجمالي والاجتماعي للجسد. كما أنها من ناحية أخرى توكيد على أن صور ومظاهر هذه الثنائية تتبلور في القيم الاجتماعية المتجدّدة بحيث إن ما كان يعتبر في السابق مظهرا للأنوثة يغدو ملكا للجنسين (الزينة واللباس...)، وهو الأمر الذي يؤكد الطابع الثقافي والأنثربولوجي لتلك الثنائية.

إن تقنين الإسلام للمظهرية الاجتماعية للشخص يدخل في إطار ربط الفرد بالشعائر العبادية من جهة، وجعل هذا المظهر جزءا من كيان المؤمن. من ثم، ففرض الحجاب جاء أصلا لإدخال المرأة في مجال المجهولية في الفضاء العمومي. كما أن التفرقة بين مظهرية الرجل ومظهرية المرأة تقوم على التفرقة بين الفضاء الحميم (البيت) الذي تستطيع فيه المرأة التجمل والتزين لزوجها باعتباره هدفا لوجودها، والفضاء العمومي الذي يشكل فيه تزين الرجل للمسجد والصلاة النموذج الأسمى. بهذا المعنى فإن التحولات التي طرأت على الزينة منذ الخلافة الأموية جاءت لتعكس التحولات والتغيرات التي طرأت على الحدود بين هذين الفضاءين من جهة، وعلى القيم الاجتماعية والحضارية الجديدة التي تبلورت تدريجيا. ومع خروج المرأة العربية للعمل في المجال العمومي في النصف الأول من القرن الماضي، أخذت تلك التحولات صيغا جديدة فرضت استراتيجيات مظهرية جديدة تمتح أسسها بشكل خاص من النموذج الغربي الذي عاشت البلدان العربية والإسلامية معه علاقة استعمار دامت العشرات من السنين.

التصوف وتجاوز الحدود الجنسية

تقدم لنا التجربة الصوفية صورة أخرى من صورة هذه الثنائية التي نحاول اكتناه مدلولاتها. فالتصوف تجربة للتعالي والتجرّد من الوسائط الطبيعية. لذا ليس من الغريب أن تتحول المرأة إلى كيان مقدس بدخولها التجربة الصوفية،

التي من خلالها تتجاوز وضعيتها الدونية في التراتبة الوجودية. يكفي في هذا المضمار النظر إلى القيمة التي اكتسبتها المتصوفة الأولى رابعة العدوية في الحقل الثقافي العربي لكي يتبدى لنا أن المستوى الرمزي كفيل بتحرير الاجتماعي من مقدماته ونتائجه. وقد عرف المجتمع العربي الكثير من المتصوفات اللواتي كن يتحولن إلى كيانات مُجاوزة للذكورة والأنوثة زهدا وتعبدا ومجاهدة في النفس. وتذكر المصادر مثالا على ذلك في المغرب زهراء بنت الولي سيدي عبد الله الكوش (عاشت في القرن 17). وكانت امرأة جميلة ورعة، لم تتزوج قط. وقد سمع بجمالها السلطان زيدان بن المنصور، فرغب بالزواج بها وأعرض عن ذلك. وبالرغم من أن الكثير من المتصوفة رجالا ونساء قد مارسوا حياتهم الاجتماعية والشرعية بعيدا عن الرهبنة، فإن نموذجهم الحياتي يدعو بشكل كبير إلى طرح السؤال حول كيانهم المتسامي.

من ناحية أخرى بلور بعض المتصوفة العرب والمسلمين تصورا خاصا للكائن الإنساني من خلال تأويل متجدّد لثنائية الذكورة والأنوثة وللتراتبية الناجمة عنها. ويمكن اعتبار فكر ابن عربي في هذا الإطار تحولا نوعيا أفرز منظورا جديدا للمرأة ينبني على ما أنتجه الفكر الصوفي السابق ويضيف إليه معطيات جديدة. فحسب هذا المتصوف، يكون الانفصام والاغتراب محدّدين للعلاقة بالمرأة. فالجسد الأصلي الآدمي انفصم لتنجم عنه الذكورة والأنوثة. والمفاضلة الأصلية بين الذكر والأنثى عرضية لا جوهرية، والعلاقة الجنسية رغبة في استعادة الجسد الأندروجيني الآدمي الأصلي. من ثم يغدو النكاح صورة أصلية لحركة الوجود. يقول ابن عربي بهذا الصدد: "فما كمُل الوجود ولا المعرفة إلا بالعالم، ولا ظهر العالم إلا عن هذا التوجه الإلهي عن شيئية أعيان الممكنات بطريق المحبة للكمال الوجودي في الأعيان والمعارف، وهي حالة تشبه النكاح للتوالد (...) فكان النكاح أصلا في الأشياء كلها، فله الإحاطة والفضل والتقدم"[25]. لهذا كان النكاح ظاهرة كونية تتم بين الحروف والليل والنهار والسماء والأرض، وهو بذلك عبادة للسر الإلهي.

هذه النظرة الوجودية هي ما يدفع الشيخ الأكبر إلى جعل الخنوثة الشكل الأسمى للوجود، واعتبار الإنسان محاطا بأنثيين هما المرأة والحق: "فإن الرجل مدرج بين ذات (إلهية) ظهر عنها، وبين امرأة ظهرت عنه، فهو بين مؤنثين: تأنيث ذات وتأنيث حقيقي"[26]. ولعل هذا الموقع الخصوصي هو الذي يبرر الحب الصوفي باعتباره رغبة في الفناء في المحبوب وتحقيقا للغيرية وتدميرا للذات. فالحب الصوفي حب لسر الأنوثة لا للأنوثة بذاتها، وهو بذلك حب مزدوج للذات الإلهية، بما هو حب يجمع بين الحب الروحاني والجسماني، وبما أن الله لا يرى إلا في صورة عينية (متخيلة أو حسية)، أي في صورة تجليه.

من التراث إلى الحداثة الثقافية

كيف تمثل المتخيل الأدبي العربي هذه العلاقة؟ وكيف عالجها من وجهة نظر جمالية وتخييلية؟

يمكن القول بأن الأدب العربي الحديث والمعاصر يخصص موقعا هاما للعلاقة بين الرجل والمرأة في الحقل الاجتماعي والحميمي، من خلال طرق موضوعات من صميم هذه العلاقة. بل إن أهم الكتابات الأدبية الروائية والشعرية تدور في فلك هذه العلاقة، تارة في منحى اجتماعي وسياسي، وأخرى في منحى شخصي وذاتي. كما أن الكاتبات العربيات، من فدوى طوقان إلى سحر خليفة قد نذرن كتاباتهن الشعرية والأدبية لمساءلة الوجود الذاتي للمرأة في علاقتها بسلط الرجل ومكبوتات الخطاب الذاتي والجنسي والتاريخي.

بيد أن الأدب العربي الحديث والمعاصر لم يلامس إلا عرضا جوهر الذكورة والأنوثة، وسعا في الغالب الأعم إلى طرح هذا الموضوع في صيغته الواقعية متلافيا معالجته باعتباره مشكلة مشكلة وجودية واجتماعية، خاصة مع سيادة الرومنسية والواقعية إلى حدود العقد السبعيني، واعتبار هذه القضية هامشية وغير قابلة للطرح وغير ذات أولوية في النظرة الانتقادية للمجتمع العربي.

ويمكن اعتبار السيرة الروائية لمحمد شكري "الخبز الحافي" إحدى أجسر المحاولات الأدبية في هذا الاتجاه. فقد صاغ فيها المؤلف تجربة الضياع والتشرد والمثلية الجنسية (اللواط) بشكل عار وخال من أي بلاغة أو تمثيل. وهو الأمر الذي حذا بالكثير من البلدان العربية (خاصة المغرب والعربية السعودية ومصر) من منع تداول كتبه أو تدريسها في الجامعات. من ناحية أخرى فإن رواية سالم حميش "العلامة"[27]، وإن كانت لا تتطرق للموضوع مباشرة إلا أنها تجعل من ابن خلدون الفقيه القاضي والمؤرخ العارف بقضايا الفقه، رجلا متسامحا إزاء الانحراف عن قواعد النكاح. فنراه في الرواية رجلا متسامحا يكن العطف والتعاطف مع أخ زوجته، الشاب ذي النزوع الجنسي اللواطي، ويخرجه من السجن، بل إنه يبدو وكأنه يقبل بالطبيعة المزدوجة للرغبة الجنسية.

وربما لن نجازف إذا نحن قلنا بأن الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية كان أول من سارع إلى منح هذا الجانب موقعه في المتخيل الأدبي العربي، خاصة وأن هذا الأدب لصيق في الآن نفسه بالمتخيل العربي وبالمتخيل الغربي، ويمتاز بجرأة خاصة.

إن "كتاب الدم"[28] لعبد الكبير الخطيبي يعتبر في نظرنا من أوائل النصوص الأدبية التي صاغت هذه المعادلة الصعبة في قالب تخييلي. وتحكي "الرواية" عن مسار تأهيلي في إحدى الزوايا الصوفية يتم بين شيخ ومريده اليافع. بيد أن الغلام يبدو منذ الوهلة الأولى كائنا ملتبسا، فهو عاشق وموضوع للعشق الصوفي في الآن نفسه. ولأن له أختا تشكل بصورة ما نظيرا له، فإن النص يتلاعب بهذه العلاقة ليجعل الأخت مجرد مجاز لثنائية الشخصية. لذا يصوغ الخطيبي هذه العلاقة لغويا، فيسمي الفتاة "مُثْنى"، مركبا إياها على وزن خُنْثى (فُعْلى)، جاعلا من الذكر والأنثى كيانين متوحّدين ومتمازجين في الجسم نفسه، جسم الغلام والفتاة. وتغدو العلاقة العاشقة بين النّظيرين والشيخ علاقة مأساوية يصبح فيها الجسد (جسد الكائن الأندروجيني) وجسد الشيخ عرضة لكل أنواع العنف العاطفي والمادي. ومن ثم تسمية الكتاب بكتاب الدم، تعبيرا عن هذه العلاقة

المأساوية التي تجمع في الآن نفسه بين المذكر والمؤنث في علاقة استحالة، وبين الروحاني الصوفي والرغبة العاشقة في علاقة دموية.

الموضوع نفسه سوف يستعيده بشكل آخر الطاهر بنجلون في "طفل الرمال" و"ليلة القدر"[29]، ليؤكد هذا العمل الأدبي الطابع الملتبس للكيان البشري، لكن باعتباره ضرورة اجتماعية. ويحكي "طفل الرمال" عن المصير الوجودي والاجتماعي لأحمد، الذي ولد فتاة باسم "زهرة"، غير أن أباه الذي رزق بسبع فتيات أخريات ما لبث أن قرر تحويله إلى ذكر كي يداور المصير الأعمى المحيق به. ولأن الذكورة مظهر اجتماعي أيضا فقد نظم له حفل ختان مصطنع وحوله لباسا ومظهرا إلى ولد. والغريب في الأمر أن أحمد قبِل وضعيته الذكورية تلك، ورمى بأنوثته إلى أعماق لاوعيه. فتزوج بابنة عم له، غير أن هذه الأخيرة ما لبثت أن اكتشفت تظاهره بالذكورة. وبعد وفاة الأب سوف ينتفض جسد أحمد ليكتشف أنوثته ويسعى إلى تمزيق قناع الذكورة. ويزج الكاتب بـ"حقيقة" الجسد هذه في دوامة من الحكايات التي تؤكد الالتباس أكثر مما تعريه، وكأن الأصل في نظره هو الازدواج الجنسي لا العكس.

وتأتي رواية "ليلة القدر" لتتابع هذا المسار المركب للرجل ـ المرأة، ولتجعله مجالا لتوارد الحكايات والتساؤلات والتوقعات. وإذا كان عبد الكبير الخطيبي قد طرق الموضوع من زاوية التصوف الشعبي ومسوحه الثقافية العميقة، وعالجه برؤية فلسفية وجودية متميزة، فإن الطاهر بنجلون قد أضفى عليه طابع الحكاية الشعبية المتفرعة والمليئة بالألغاز. وفي الحالين معا فإن هذه الظاهرة تشكل في نظر الكاتبين المظهر الجذري لعلاقة الرجل بالمرأة، وعملية مسرحة لها في ذات واحدة للكشف عن الطابع الغني والمأساوي معا لهذه الثنائية الملتبسة.

من زاوية أخرى تسائل الأديبة الجزائرية آسيا جبار في روايتها ذات الطابع التاريخي "بعيدا عن المدينة المنورة"[30] علاقة النبي محمد بالنساء، معتمدة في ذلك على مجموعة من المصادر التاريخية والسيرية التي اهتمت بالموضوع. وتمنح آسيا جبار لنسائها قدرة حكائية تجعل منهن سيدات خطابهن. هكذا

تعمل الكاتبة على جعل رسول الأمة الإسلامية أكثر الناس حرصا على العلاقة المتكافئة بين الرجل والمرأة، وأكثرهن قدرة على الإنصات لهن ومعرفة رغباتهن. وتنتهي الرواية بالتعبير عن المحبة البالغة التي كان يكنها النبي لابنته فاطمة والتي كادت أن تجعله ينصبها خليفة له. إن كتابة من قبيل هذه تعيد النظر في العلاقة غير المتوازنة التي طبعت المذكر والمؤنث من الناحية الاجتماعية والشخصية والسياسية في التاريخ العربي الإسلامي. وهي تسعى، من ثم، إلى إعادة تقويمها من جذرها، أي في العلاقة التقديرية التي كانت بين نبي الأمة ونسائه، وخاصة عائشة زوجته، وفاطمة ابنته.

هذا الطابع التساؤلي الذي بدأه الجيل الأول والثاني من الأدباء المغاربة الذي يكتبون بالفرنسية سوف يستمر لدى جيل الشباب، الذي امتلك من الجرأة التعبيرية ما جعله يسائل هوامش الذات والجسد. فإذا كان محمد شكري من أوائل الأدباء العرب الذين طرحوا روائيا قضايا الجنس المثْلي واللواط، مثيرا بذلك ضجة في العالم العربي، فإن رواية رشيد أو "الطفل المشدوه"[31] سوف تثير الضجة نفسها عند صدورها سنة 1995 في فرنسا. والرواية عبارة عن "سيرة ذاتية" لشاب يكتشف مبكرا نزوعه نحو المثلية الجنسية ويمارسها بهذا القدر أو ذاك من العلنية. وربما كان أهم ما يميز هذا الكتاب هو كونه استبطانا للأنثوية التي تعيش في الجسم الذكر، وسردا للعناصر العاطفية والذاتية المكونة لها، وتحليلا لمكوناتها الظاهرة والباطنة. إن ميزة هذه "الرواية" هي أنها تكشف عن مشروعية الالتباس الجنسي باعتباره مكونا اجتماعي وذاتيا وخطابا حول الذات. كما أنها تجعل منه مكونا اجتماعيا من مكونات المجتمع، بالرغم من هامشيته والمنع الذي يخضع له.

بيد أن المرأة الكاتبة أيضا لها منظورها لهذه التحولات الجسمية والوجودية، وللتعايش بين الذكورة والأنوثة في جسد واحد. فقد تصدت الكاتبة الشابة بهاء الطرابلسي في روايتها الأولى "حياة ثلاثية"[32] لعلاقة ثلاثة شخصيات هي آدم، الشاب العائد من الدراسة بأوروبا، وجمال الشاب المتخنث الذي يمارس الدعارة، وريم زوجة آدم. وحين يضطر آدم تحت ضغط الأسرة للزواج يختار فتاة يافعة ستكتشف علاقته بجمال لتنتهي في الأخير إلى التنازل عن رفضها لهما. فترتبط

بجمال برابط الصداقة وتنتهي إلى العيش وسطهما بشكل معلن. هذا الكيان الثلاثي المعقد هو ثمرة التناقضات والمفارقات التي يعيشها آدم، والتي رافقته منذ مرحلة دراسته في أوروبا. فهناك سيكتشف نزوعه للمثلية الجنسية، بحيث إن الحياة الزوجية التي اختيرت له كادت أن تتحول إلى مأساة لولا التوافق الذي تم بين الرجل وعشيقه وزوجته[33].

بمثابة خاتمة

يمكن تقسيم المفهوم الإسلامي للذكورة والأنوثة، كما رأينا إلى ثلاث تصورات أساسية:

ـ التصور "الأسطوري" (بالمعنى الأنثربولوجي للكلمة) وفيه يستعيد الإسلام الحكاية الآدمية التي يتحول بموجبها آدم من كيان أندروجيني إلى كيان ذكوري. وتشكل الصور المتعلقة بالجنة[33] جزءا مكملا لهذا التصور، وإن بشكل مغاير؛ حيث يغدو الأنثوي متعة من متع الذكوري، وحيث تباح معاشرة الغلمان وشرب خمر الجنة. وبهذا المعنى يشكل مبدأ اللذة مبدأ أساسيا من مبادئ التصور الذكوري العَدني.

ـ التصور الإيماني الذي بموجبه يتم تقنين علاقة الرجل بالمرأة وموقعة هذه الأخيرة ضمن تراتبية الذكورة والأنوثة، سواء في القضايا الاجتماعية المتعلقة بالإرث أو القضايا الشعائرية كالإمامة والصلاة، وغيرها.

ـ التصور الاجتماعي الذي جعل نساء وذرية الرسول، وفي ما بعد الكثير من النساء يمارسن موقعهن الفكري والثقافي والاجتماعي، فكان منهن راويات الأحاديث، والعالمات والشواعر، والمتصوفات. والحقيقة أن هذا التصور قد وجد تطوره في الإسلام كممارسة تاريخية، انزاحت بهذا القدر أو ذاك عن النموذج، وطورت فيه الكثير من العناصر التي منحت للأنثى دورا اجتماعيا وثقافيا أكيدا.

بيد أن الرهانات التاريخية والمعاصرة لهذه العلاقة لا تزال تجد في العودة لإعادة قراءة هذا الموروث الثقافي والتاريخي، والبحث فيه عن مواقع جديدة للمساواة بين الجنسين، من جهة، وتطوير الطابع المتفتح للكثير من الممارسات التاريخية، ومنحها امتدادا في الحاضر. غير أن المعضلة التي لا تزال تواجه الباحثين والمفكرين العرب، رجالا ونساء، تتعلق بنوعيات الاجتهاد والتأويل اللذين يمكن من خلالهما النظر إلى هذا التاريخ الثقافي والواقعي، وطبيعته المرجعية، بالعلاقة مع التحولات الاقتصادية والاجتماعية التي تعيشها البلدان العربية، خاصة في هذه المرحلة المتسمة بهيمنة العولمة وآلياتها، وضرورات الحوار المتجدد مع الذات والآخر. من ثم فإن بوادر الحركة النسوية العربية، التي تشتغل على كل الواجهات (الاجتماعية والفكرية والثقافية والبحثية) قد طورت آليات تصورها، وجعلت مبادراتها تتسم بالصراع ضد الأمية والتخلف الاجتماعي في الآن نفسه الذي تتسم بالدعوة إلى تخصيص موقع أكبر وأهم للمرأة في شؤون التسيير والسياسة، بالموازاة مع النضال من أجل الديمقراطية وحقوق الإنسان. هذه الاستراتيجية المتعددة، هي التي تجعل من هذه الحركة الناشئة مكونا أكيدا لا يمكن تجاهله في كل الإصلاحات التي تمس وضعية المرأة، والتي بدأت تلامس في السنين الأخيرة المعاقل الكبرى للمثبطات التي تمس المرأة. ولعل أبرز مثال على ذلك حركة المطالبة بإصلاح مدونة الأحوال الشخصية بالمغرب (المتعلقة بقضايا الزواج الطلاق والإرث على الشريعة الإسلامية) والتي اتخذت، في الآونة الأخيرة، بعدا اجتماعيا عميقا حرك مجمل مكونات المجتمع، وخلق نقاشا حادا بين المناوئين والمؤيدين للدخول إلى الحداثة التشريعية. ولا يخفى أن بلورة هذه المدونة وتطبيقها وتفعيلها قد شكل ما يشبه "الثورة" في مجال العلاقات الاجتماعية.

تبدأ قضايا الذكورة والأنوثة إذن بالجسد واللاوعي والوجود الشخصي والهوية، وتنتهي بالممارسة السياسية والاجتماعية. بيد أن هذا المظهر لا يمكنه، في نهاية المطاف، إلا أن يفضي لذاك، وهو ما يتطلب تضافر المباحث والعلوم كي يمكن الإلمام بها إلماما أفضل.

الهوامش

(1). صلاح الدين المنجد، الحياة الجنسية عند العرب، بدون دار النشر، ط1، بيروت، 1961، ص. 6.

(2). المرجع نفسه، ص. 13-14.

(3). نفسه، ص. 14-15.

(4). الترمذي، المنهيات، تحقيق: محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. 2، 1986 ص. 88-89.

(5). مساعد بن قاسم الفالح، أحكام العورة والنظر، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، 1993، ص ص. 371-372.

(6). المرجع نفسه، ص ص. 142-143.

(7). يذكر المنجد (مرجع مذكور، ص.14-15) أن اللواط كان معروفا عند العرب منذ الجاهلية. وتذكر الكثير من حكايات السراج في مصارع العشاق (ج.1 و2، دار صادر بيروت، ب ت)، مصاحبة المتصوفة للغلمان وعشقهم لهم. كما أن ابن الجوزي يخصص فصلا كاملا من تلبيس إبليس (دار إحياء الكتب العربية، ب ت) للأمر نفسه (ص.255 وما بعدها)، ولأخبار المتصوفة وتزيين الغلمان ومعاشرتهم والنظر إليهم. كما أن السيوطي قد كتب كتاب: رشف الزلال من السحر الحلال (دار الانتشار العربي، 1997) كما يذكر ذلك في مقدمته لمكافحة ظواهر اللواط والترغيب في الزواج.

(8). منذ الستينيات، ظهرت في العالم العربي الكثير من الكاتبات اللواتي جعلن من الكتابة حول المرأة سياسيا وأدبيا محور نشاطهن. وظهر بالعربية واللغات الأجنبية الكم الهائل من الدراسات والبحوث في وضعية المرأة وعلاقتها بالرجل والسلطة والجنس، كما تطورت في السنوات الأخيرة في العالم العربي دراسات في النوع gender تمتح عناصرها من الدراسات الأمريكية بالأساس.

[9]. ابن طيفور، بلاغات النساء، دار الحداثة، بيروت، 1987.

[10]. ابن قيم الجوزية، أخبار النساء، دار الكتب العلمية، بيروت، 1990.

[11]. خُصت المرأة في كتب الحديث بأحكام خاصة يمكن الرجوع إليها لدى البخاري ومسلم في الصحيحين، وفي المساند السبعة للنسائي وابن ماجة وغيرهما، كما لدى ابن حنبل، وفيما بعد لدى الغزالي في إحياء علوم الدين وابن رشد في بداية المجتهد ونهاية المقتصد.

[12]. يتفق أغلب الفقهاء العرب على أن المرأة عورة إلا وجهها ويداها ورجلاها، فيما يختص ابن حنبل في اعتبار رجليها ويديها عورة. غير أن لابن عربي (وهو ظاهري) رأي آخر حيث لا يعتبر عورة إلا ما ستر آدم وحواء في الجنة، وأن عدم وجود الحجاب أصل، وأن استتار المرأة لا لكونها عورة وإنما لغرض آخر. الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، ب ت، ج1، ص 408 ..

[13]. النسائي، كتاب عشرة النساء من السنن الكبرى، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988، ص.81.

[14]. ابن رشد، بداية المجتهد، دار الفكر/مكتبة الخانجي، ب. ت، ج1، ص. 114. بعد كتابة هذه الدراسة بخمس سنوات، وبالضبط سنة 2005، أمّت الدكتورة أمينة ودود الناس، رجالا ونساء، في صلاة الجمعة بإحدى كنائس أمريكا منذ خمس سنوات تقريباً، وهو أمر أسال الكثير من المداد وأجج الجدل بين الفقهاء، المتنورين منهم والمتعصبين. وأمّت راحيل رضا، الكاتبة الكندية من أصول باكستانية، المصلين في أواسط سنة 2010 وألقت خطبة الجمعة أمام جمع مصلّين مختلط من رجال ونساء. ولتوكيد قولنا نورد هنا رأي ليلى أحمد الأحدب في جريدة الوطن: "فالإمام ابن حزم في كتابه "المحلى" نقل عن أبي حنيفة أنه أجاز ذلك في الفريضة مع الكراهة، وهذا خلاف رأي الجمهور الذي يرى أنه فيما عدا صلاة الفريضة فللمرأة أن تؤمّ النساء والصبيان وهو ثابت بفعل أمهات المؤمنين وغيرهن، كما أجاز فقهاء آخرون إمامة المرأة أهل دارها، بمن فيهم الرجال، لأن الافتتان بالمرأة هنا ممتنع. وأما رأي ابن تيمية فهو:(ائتمام الرجال الأميين بالمرأة القارئة في قيام رمضان يجوز في المشهور عن أحمد) وفي "المغني" لابن قدامة:(وقال بعض أصحابنا يجوز أن تؤم الرجال في التراويح وتكون

وراءهم. في الحديث الصحيح أن الرسول عليه الصلاة والسلام أجاز للصحابية أم ورقة أن تتخذ مسجداً في بيتها وتجعل لها مؤذناً، وكانت تؤم أهل بيتها، نساء ورجالا، منهم المؤذن على الأقل، الذي قد لا يكون محرماً لها، فهذه الحال يجب ألا تكون موضعاً للجدل، ولذلك لا أدري ما الداعي لأن نقول إنه أجازه فقهاء رغم أنه واضح في الحديث الشريف، ولماذا غُيِّب هذا الحديث للدرجة التي لا يقبل معها رجل أن تؤمه زوجته في البيت حتى لو كانت أفضل منه قراءة للقرآن وأشد تقوى منه وأقدم منه هجرة، وهذه كلها من خصائص الإمام الذي يَفضُل الآخرين؟"،

http://www.alwatan.com.sa/Articles/Detail.aspx?ArticleId=784

(15). البيهقي، الآداب، تحقيق: أبو عبد الله السعيد المندوه، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، 1988، ص ص. 12-22.

(16). الغزالي، إحياء علوم الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ج2، ص. 132.

(17). انظر بهذا الصدد: صلاح الدين المنجد، جمال المرأة عند العرب، وكذا: فريد الزاهي، الجسد والمقدس والصورة في الإسلام، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- بيروت، 1999، خاصة الفصل الثاني.

(18). للتعمق في هذا الموضوع انظر، المرجع السابق.

(19). انظر بهذا الخصوص: عبد العزيز الشناوي، نساء الصحابة، دار المعاني، القاهرة، ب.ت.

(20). البيهقي، مرجع سابق، ص ص. من 192 إلى 197.

(21). هذه المصنفات، بالرغم من أنها حظيت باهتمام كبير من قبل المستشرقين، وتمت ترجمتها إلى اللغات الأوروبية، لم تحظ في العالم العربي بالعناية اللازمة في مجال الدراسة، ولم تتداول إلا طبعاتها الشعبية، ولم يتم تحقيقها إلا في السنوات الأخيرة. وكنموذج للدراسات الجادة للأدب الإيروسي يمكن للقارئ الاطلاع على: عبد الصمد الديالمي، المعرفة والجنس، من الحداثة إلى التراث، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1987.

(22). الترمذي، المنهيات، مرجع سابق، ص. 64.

(23). صلاح الدين المنجد، المرجع المذكور، ص. 44.

[24]. مأخوذ عن: فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس، مرجع مذكور، ص. 95

[25]. الفتوحات المكية، مرجع سابق، ج. 2، ص. 167.

[26]. ابن عربي، فصوص الحكم، تحقيق أبو العلاء عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. 2، 1980 ص. 220.

[27]. سالم حميش، العلامة، دار الآداب، بيروت، 1997.

[28]. A. Khatibi, *Le Livre du sang*, Gallimard, 1979, Paris.

[29]. T. Benjelloun, *L'enfant de sable*, Seuil, 1985. *La Nuit sacrée*, Seuil, Paris, 1988 (Prix Goncourt).

[30]. Assia Djebar, *Loin de médine*,Paris Albin Michel, 1991.

[31]. Rachid O, *L'Enfant ébloui*, Gallimard, 1995, Paris.

نشير هنا أيضا إلى كتابات عبد الله الطائع (بالفرنسية) الذي أعلن فيها عن مثليته الجنسية وصرح بذلك في رسالة نشرتها له له الأسبوعية المغربية "طيل كيل".

[32]. Baha Trabelsi, *Une vie à trois*, Eddif, 2000, Casablanca

كما نشير أيضا هنا في السياق نفسه إلى فيلم نبيل عيوش "دقيقة شمس على الأقل" (2002) الذي يقدم شخصية مثلية ومشاهد جعلت الرقابة تقف لها بالمرصاد.

* كتبت هذه الدراسة أصلا لموسوعة مفاهيمية عن الإسلام.

2000

الجنية والمجنون والجنة:
الحكـــاية والألـم

في مفهوم النص

من الواضح أن الثقافة العربية المعاصرة لا تزال حبيسة تنويرية محجوزة، ترى بعَوَرٍ بيّن إلى الثقافة ككمّ متراكم من النصوص ذات التراتبية الواضحة، بحيث تخضع عملية الترتيب هذه إلى أقانيم تنطلق من القدسي الديني (لا غيره) إلى النصوص البلاغية ذات السُّنن التعبيرية المتوافقة مع "الذوق العربي"، مرورا بالشعر والمقامات والنصوص المدرسية المختلفة. ولا يخفى أن هذه القِيَمية هي التي جعلت الكثير من النصوص الشعبية (السِّير) والكثير من النصوص الخبرية وغيرها من النصوص الإيروسية تعيش لمدة طويلة على هامش الثقافة العربية عموما الحديثة منها والمعاصرة.

إن هذه القِيَمية الإقصائية ذات الطابع الأخلاقي أحيانا، بدأت تعيش ضربا من الأزمة منذ اهتمام المستشرقين الأكثر مقبولية في العالم العربي والإسلامي بنصوص هامشية وإحلالها المكانة التي يلزمها أن تتبوأها في مدونة الثقافة العربية عموما. وبهذا المعنى، غدا من المألوف منذ عقود، وبفضل جهود الكثير من الباحثين العرب المعاصرين، الحديث عن السير الشعبية وعن ألف ليلة وليلة، بل وعن كتابات إيروسية من قبيل "الروض العاطر" و"نزهة الألباب في ما لا يوجد في كتاب" و"رشف الزلال من السحر الحلال" وغيرها، باعتبارها نصوصا

تتمتع بمشروعية ثقافية (مركبة طبعا)، مثلها في ذلك مثل أي نص آخر كالبخلاء للجاحظ وغيره.

بيد أن مفهوم النص نفسه لا يزال حبيس ضرب من الاختزالية التي تسود حتى لدى أكثر الباحثين علمية؛ إذ ما الذي يتم تحريره من الهامشية لتمتيعه بالحضور النصي الثقافي؟ إنها في الغالب الأعم نصوص حكائية طويلة (ألف ليلة وليلة، السير الشعبية المعروفة والخرافات)، وكأن التحرير والاعتراف هنا لا يمكنه أن يطول إلا ما يمتلك بنية حكائية ذات نفس قصصي روائي. أما الحكايات غير ذات النفس، فيرمى بها في صلب الخبر أو النادرة أو اللطيفة أو النكتة. بل وكأن هذه الأنواع الحكائية البسيطة، التي ظلت متداولة في نسيج الثقافة العربية، المكتوبة منها والشفوية، القديمة منها والحديثة، ليست بأنواع حكائية، ومن اللازم غض الطرف عنها باعتبارها تأتي في أسفل سلم التراتبية الجديدة، التي لا تعترف هي نفسها إلا بأنواع حكائية على حساب أخرى.

لنتذكر أن يوليس Jolles، أحد الشكلانيين الألمان المتأخرين، قد أعطاها أهمية قصوى في كتابه "الأشكال البسيطة" (منشورات دار لوسوي بباريس في الترجمة الفرنسية، 1972)، واعتبرها أشكالا حكائية لها ذكاؤها النصي وبنيتها الحكائية والتركيبية، وموقعها في التداول الثقافي للتواصل الحكائي. وهو بالمناسبة مؤلف تناساه العرب واهتموا بالمقابل فقط بالشكلانيين الروس، وإن كان يولس أقربهم إلى ذهنية الثقافة العربية. ولنتذكّر أيضا أن فرويد قد اهتم اهتماما واضحا بما يسمى Le mot d'esprit، أي ما يقابل لدينا النكتة أو اللطيفة، وحلل مدلولاتها النفسانية بالشكل نفسه الذي تعامل به مع رواية "غراديفا" للكاتب الاسكندنافي المغمور ينسن، كي يحلل من خلالها الأحلام والهذيان.

حرية الخطاب وحداثة الحكاية

إننا نجد أنفسنا هنا بالضرورة أمام النسق الثقافي العربي باعتباره شمولية اختلافية، لا باعتباره شمولية تراتبية. فبالشكل نفسه الذي يحس فيه القارئ

والباحث أنه قريب من النص الثقافي المعاصر لكي يحاور فيه وجوده في الهنا والآن، كذلك يجد نفسه قريبا من النص الثقافي القديم في تجلياته المتعددة والمختلفة. فالحداثة ليس قضية تاريخية كرونولوجية، لأن الزمن يشتغل فيها وفقا لقدرات النص (مهما كان نَفَسُه، ومهما كانت هامشيته) على أن يكون معاصرا، أي على أن يدخل في حوار مع متحولات الحاضر. ومن هذا المنظار، يمكن القول بأن المجتمعات العربية كانت في الماضي تمنح الحرية للخطاب والحكاية بشكل أكبر مما نشهده في العقود الأخيرة. والدليل على ذلك أن كتابات من قبيل "الروض العاطر أو "نزهة الألباب" أو "أخبار النساء"، لم تعان من المنع والحجز مثلما تعانيه كتابات ك"الخبز الحافي" أو غيره، لا تصل إلى جرأتها التعبيرية ومشاهدها الفريدة. هذه الحرية هي ما يؤكد عليه صلاح الدين المنجد أحد الباحثين الأوائل في هذا المضمار، منذ أواسط القرن الماضي قائلا: "موقف العرب من الجنس كان كله حرية وانطلاق. فما كانوا يتحرجون من الحديث عن المرأة والجنس ومن التأليف فيهما. وأعتقد أن حريتهم هي التي تسببت في التزمت الذي نعيشه اليوم"[1].

إن هذه الحرية الخطابية هي التي أنتجت، إضافة إلى العناوين التي ذكرنا، العديد من المصنفات في أمور متعددة ذات أهمية بالغة، كالعشق والجنس والوصال والجنون، والموت...، نذكر من أهمها: روضة المحبين ونزهة المشتاقين (لابن قيم الجوزية)، تزيين الأسواق في أخبار العشاق (لداوود الأنطاكي)، وديوان الصبابة (لابن أبي حجلة التلمساني)، ومصارع العشاق (لابن الحسين السراج)، وأخبار النساء (لابن القيم) وأخبار الحمقى والمغفلين (لابن الجوزي)، وعقلاء المجانين (لابن حبيب النيسابوري)... ومن عجائب الأمور ألا تحظى كتابات من هذا القبيل بالشهرة نفسها التي حظيت بها كتب كالأغاني للأصفهاني، وطوق الحمامة لابن حزم، بالرغم من أن بعضها لا ينقص عنها أهمية، إن لم يكن أغنى خبريا وأعمق وأشمل من نواحٍ كثيرة. وكأن تكريس تلك الكتب كان ينم عن عملية "تصفية" يتم بموجبها حجب الغابة بشجيرات قليلة!

ترتبط الحرية الخطابية التي تحدثنا عنها بكونها كانت نابعة من حرية في التفكير جعلت أغلب القضايا ذات الطابع المتطرف أو الراديكالي أو الغريب تحظى باهتمام الفقهاء والعلماء المرموقين، من قبيل السيوطي وابن قيم الجوزية وابن الجوزي وابن الحسين السراج وغيرهم، فيحللونها، ويخبرون عنها، ويروون حكاياتها سرودها، ويبوبون مظاهرها. ولعل في أصل هذا الاهتمام تكمن أيضا الجاذبية والغرابة التي تحظى بها موضوعات من قبيل العشق والجنس والموت والجنون والألم، وتلك الرغبة الصارمة التي يمتلكها العالِم في تلك المراحل في أن تشمل معرفته الغامض والواضح، والغريب والمألوف، والمستحسن والمستهجن. وبما أن تلك المواضيع كانت على الحد الفاصل بين المقدس والمدنس (بلغة الأنثربولوجيين)، أو على الأقل في فضاء بَيْني ملتبس، فإن الذين ألّفوا في أمور من قبيل هذه قد تـحَلّوا بالفطنة والحذر، سائرين على سراط دقيق حتى لا ينساقوا وراء فتنة الموضوع وفي الآن نفسه لا يمحقونه حقه من الحكي والتفكير والعبرة[2].

والقراءة التي نقدمها هنا، ترمي إلى إبراز قيمة الحكاية الخبرية من جهة، والثراء الثقافي الذي تنبئ عنه من جهة ثانية، والقابلية التأويلية التي تمنحها للقارئ المعاصر، بل للمناهج المختلفة من تحليل سيميائي دلالي وتحليل نفسي أدبي وتأويليات (هرمينوسيا) من جهة ثالثة. إنها قراءة تأويلية بالمعنى الأصلي اللغوي لكلمة التأويل: أي إرجاع المعنى إلى مؤئله ومآله. من ثم فنحن نبدأ من اللغة لنعود إليها، في حركة دائرية تُبين عن حلزونية المعنى الحكائي، نتابع فيها تمفصلات الخبر ونسيج تداعياته في الحقل الثقافي العربي العام للثقافة العربية "القديمة" في انفتاحها المستمر على ممكنات القراءة.

* * *

لعلّ كتاب "مصارع العشاق" للسراج أكبر موسوعة عربية عن آلام العشق والمحبة بجميع أشكالها. بيْد أن أكثر الأخبار والحكايات التي يضمها تتعلق بمآل العشاق وأخبار موتهم الناجم عن فعل العشق؛ وهي أخبار موثوقة المصادر

ومتواتر الرواية بحيث نخالها واقعات من الوقائع التاريخية؛ والحال أن الشكل الذي يأخذه الألم الجسماني والنفسي وآثاره البدنية والطريقة التي بها يعيش العشاق موتهم من التشاكل والتشابه بحيث لا يمكن إلا أن نعتبرها بناء تخييلا مرتبطا إلى هذا الحد أو ذاك ببناء الحكاية وطريقة أسْطَرتها للوقائع. بهذا المعنى أسْطَر العربي العلاقة العِشقية وجعلها تأخذ طابعا إشكاليا وحكائيا في طابع استحالتها. إن الحكاية والخبر الحكائي رهينان بالمغامرة والعوائق؛ وإلا، فلماذا تتوقف جميع حكايات ألف ليلة وليلة لحظة وصال العشاق وزواجهم، ولماذا تتوقف جميع الحكايات الخرافية عند انتهاء مشكلات الفراق؟

شقاء الجسد

ينجم عذاب العشق وألمه أساسا لا عن فعل الحب نفسه وإنما عن استحالته القصوى. وهذا الألم يؤدي إلى إحدى النتيجتين: الجنون، وللسراج في ذلك حكايات وأخبار كثيرة، والموت ألما وعذابا. ومن غرائب الأمور أن ترتبط استحالة الحب لا بالجنون فقط وإنما باستبدال مجازي يتم بموجبه إسقاط الحب المحجوز على كائنات متخيلة تسمى بالجن. ولعل مصدر ذلك يكمن بالأساس في الجذر اللغوي للجن والجنون، الذي يدل في ما يدل عليه على الخفاء والتواري. ففي كتاب الحيوان للجاحظ ومروج الذهب للمسعودي، وهما من أكثر أخباريينا عقلا وتعقُّلا، من الحكايات التي تثبت عشق الناس للجن ما يجعل من فعل العشق نفسه فعلا تخييليا ومتخيلا يُبنى كما تبنى الحكايات والخرافات ويشذ هو أيضا عن الواقعية الحسية.

إن استحالة الحب تخلق هوة بين العاشق وموضوعه، وتجعل العاشق فريسة لهذه الاستحالة نفسها بل ضحية لها. ولا يكون له في ذلك سوى خيارين أمام المتولّه: إما الاستسلام لتلك الاستحالة وهو ما يؤدي في العادة إلى حالة جسمانية يترك فيها الحب المحجوز آثاره الألمية على الجسم والنفس، وتنتهي لدى الأخباريين إما بالموت أو الجنون، وإما اللجوء إلى الخيال لدوره السحري في

تحقيق التواصل. هذا الدور السحري هو ما يؤكده جان بول سارتر بقوله: "إن فعل الخيال فعل سحري.... إنه دعاء موجه إلى استظهار الموضوع الذي يفكر فيه المرء والشيء الذي يشتهي بشكل يمكنه معه امتلاكه. ففي هذا الفعل ثمة دائما شيء ما خطر وطفولي ورفض لأخذ المسافة والصعوبات بعين الاعتبار"[3]. لكن، إذا كان عشق الجن والزواج منها خلاصا متخيلا من الاستحالة، فإنه ليس سوى حيلة لاشعورية يتم من خلالها خلق موضوع العشق نفسه. إنه تجاوز للاستحالة بالاستحالة نفسها وتعويض عن الغائب بغائب أكثر تصورية منه. ولنا أن نخال هذا الطيران في عالم الجن كاستحضار دنيوي وشيطاني لعالم الجنّة. فالجن والجنون والجنة من جذر لغوي واحد. وكأن الحكاية تصوغ علنا لعبتها الانتقالية داخل الذات العاشقة نفسها من خلال هذه المعاني الأصلية باعتبارها أسطورة ذاتية للعشق.

وفي حالة أخرى يكتفي العاشق بالانصهار في حالة الاستحالة تلك متابعا لها، مجاهدا في مقاومتها بل وفي الاستسلام لها. وربما كانت حكاية غورك المجنون أكثرها تمثيلا لذلك:

"قال أبو بكر محمد بن فرخان: لقيت غورك المجنون، وفي عنقه حبل قصير، والصبيان يقودونه. فقال لي يا أبا بكر، بمَ يعذب الله أهل جهنم؟ قلت: بأشد العذاب. قال: صفْ لي، قلت ومن يصف عذاب رب العالمين؟ قال أنا في أشدّ من عذابه، ثم رفع ثوبه عن جسده، فإذا هو ناحل الجسم دقيق العظم، فقال لي:

انظـــر إلى مـــا فعل الحـــب	لم يبــق لـي جسم ولا قلـــب
أنحـلَ جسمي حبٌ مـن لم يزلْ	مــــن شأنهـا الـهِجران والعَتْب
مــا كـان أغناني عـن حب مـن	مــن دونهـا الأستار والحُجب"[4].

من ثم فإن تجربة العشق المحجوز تجربة حدِّية يتوازى فيها الاختلال العقلي والعذاب النفسي. إنها تجربة الانمحاء التدريجي والتواري الذي ينعت

بالجنون. فالكائن يجِنّ ويُجَنّ ليتحول إلى مجرد ظل لنفسه. ولا أدَلّ على ذلك من أن الجنون يعني في ما يعنيه التواري (إذ سمي الجن جنا لتواريهم واستشباحهم) ويتحول إلى مجرد شبح. يؤكد ذلك بشكل واضح ضمور الجسد وتحوله هو نفسه إلى مجرد شبح وصورة منفصمة عن الذات، وعلامة على تلك التجربة في قسوتها النفسية والبدنية. بل إن هول هذه التجربة يدفع بأصحابها إلى التفكير فيها وتفكُّرها. ولا يتم ذلك إلا من خلال جعل الألم وصوره قضية إشكالية تأخذ هنا صفة إعلان تفردها واستحالة مقارنتها ومضاهاتها بتجربة أخرى ولو كانت عذاب جهنم، باعتبارها تجربة قصوى للألم. وكأن العاشق المعذب هنا ينفي صفة العشق إلا عن نفسه، خالقا بذلك جدلية من نوع خاص لا تركيب فيها ولا وحْدة. فحين ينتفي القلب والجسم باعتبارهما منبعي الوجود والإحساس، يتحول الكائن إلا غياب، أي إلى هوية[5]. إنه هو نفسه وغيره في الآن نفسه، على حدّ الحياة والموت. بل إن هذا التحول نفسه يطول الذات فيجعل منها شخصا (والشخص لغةً ظل الإنسان). بهذا المعنى يمكن الحديث عن العاشق المتألم باعتباره ظلا، أي شخصا من أجل الآخر، لا وجود له إلا في ما يعيِّن به موضوع استحالته. هزال الجسد وسقمه دلالة على كون الجسد، من حيث هو صورة (والصورة لغةً الجسد والوجه والظل والشبح)؛ يغدو بمعنى ما صورة لصورة، أي صورة تعيِّن ماضي العاشق ومستقبله، وتحيل تدريجيا على الفناء (في دلالته بوصفه موتا وحلولا في الآخر الحبيب). من ثم، فألم العشق لبْس له من غائية. إن غائيته الوحيدة تتمثل في أنه مدخل للموت؛ بل إنه ليس فقط كذلك، وإنما هو الصورة الحية للموت.

يمكّن مبدأ حكاية الألم العشقي إذن من نفي الذات ونفي حدود العذاب المعروفة. بيد أنها كي تسترسل وتوجد من حيث هي حكاية للمستحيل، وتجربة واقعية وتصويرية للحدود القصوى، تخلق لنفسها تراتبية للعذاب يكون الجسد موضوعا لها، والقلق عنصرها الطاغي، وفقدان العقل أو الموت منتهاها. وهذا ما يؤكده قيس بن الملوّح نفسه حين اتُّهم بالجنون فرد قائلا:

"قالت جننت على رأسي، فقلت لها   الحب أعظم مما بالمجانين

الحب ليس يفيق الدهر صاحبه   وإنما يصرع المجنون في الحين".

بهذا المعنى يكون الوجود في قلب الاستحالة عنصرا في أصل خلق فضاء للتفكير في الألم الناجم عن العشق، وسبيلا إلى تحويل الحجز إلى مرآة ينظر فيها العاشق إلى حالته. من ثم فالجنون الناجم عن العشق جنون مجازي. وهو ما يؤكده بلا أدنى شك قول قيس. وكأني بالعشاق هنا يتبارزون في إبراز ما تعجز اللغة عن وصفه. فإذا كان غورك يفكر في عذاب العشق باعتباره متجاوزا لعذاب جهنم فذلك ليؤكد عجز اللغة نفسها عن وصف ذاك العذاب. وإذا كان قيس يصور ذلك الألم بما يتجاوز الجنون فلكي يؤكد من جانبه عجز الجنون نفسه عن احتواء حالة العشق. وفي الحالين معا يفصح ذلك عن استحالة التفكير في الألم الشخصي، بل وحكيه باللغة. ولهذا نجد أنفسنا، من ناحية أخرى، أمام تراتبية في الاستحالة نفسها تنهض على النفي. وهو الأمر الذي يجعل من كل تفكير في الألم ضربا من القلق ذي الجوهر الميتافيزيقي[6]. إن العشق المحجوز بهذا المعنى استحالة الاستحالة نفسها.

لنقرأ هذا الخبر عن الأصمعي قال:" لقد أكثر الناس في العشق فما سمعت بأوجز ولا أجمل من قول أنشدنا بعض نساء العرب وسُئلت عن العشق فقالت: داء وجنون"[7].

وقول أحدهم:

"أيها العاذلون لا تعذلوني   وانظروا حسن وجهها تعذروني

وانظروا هل ترون أحسن منها   إن رأيتم شبيها فاعذلوني

فيّ جنون الهوى وما بي جنون   وجنون الهوى جنون الجنون"[8].

يفترض العشق إذن المفهوم ونقيضه، والحالة وما يتجاوزها. إنه أشبه بوضعية يُضيع فيها الألم والمسافة بين الرغبة وتحققها كل وجهة أمام العاشق بحيث يفقد المفهوم مضمونه التحقّقي. العشق إذن وضعية مأساوية تجعل

العاشق يعيش في الفاصل بين الواقع والسّديم، في البرزخ الذي يسميه ابن عربي بحضرة الخيال. وهو ما يجعل كل تعيين مجرد صورة ممكنة تعلن عن استحالة العبارة من العبور إلى المعنى المراد.

بيد أن التعبير مجرد عبور إلى حدود الألم؛ ذلك أن الألم طاقة قصوى تخلق قطيعة بين الجسد وما يحيط به. "إنه عملية تحطيم وضغط، وهو يفترض وجود حدود: حدود الجسد وحدود الأنا، كما أنه يؤدي إلى إفراغ داخلي، أو ما يمكن أن نسميه أثرا للانبجاس implosion "[9]. الألم يتم في الأنا الجسدية، إنه يحول الجسد إلى نفس والنفس إلى جسد[10]، مكسرا بذلك الحدود داخل الذات. هكذا يخلق العذاب النفسي والجسدي لنفسه دائرة داخل الأنا تقوم على نفي الذات من أجل الآخر باعتباره تجربة قصوى للوجود، تتم على حدود وتخوم السديم. فالآخر (كما عبرت عن ذلك حكاية السراج) محجوب، وهو لا يوجد إلا من خلال ألم العشق وصورة جسده الذابلة الدالة على انحجابه ذاك.

ولأن الأمر كذلك فإن العاشق لا يمكن له أن يروّض عذابه ولو باللغة، ولا يمكنه أن يتواصل مع ألمه بأي شكل من الأشكال، ولا أن يبلغه بأي صورة من الصور، سوى أن يعرضه في صورته الطبيعية من حيث هو كذلك. لذا غالبا ما يتم ذاك التواصل والتبليغ عبر الصمت والصرخة التي قد تكون صرخة صرعة الموت. ويسوق السّرّاج في ذلك حكايات عديدة تبدأ بالصمت والكتمان، وتؤول إلى ضمور الجسد لتنتهي بصرعة الموت.

وحين يكشف العاشق عن جسده، فهو يكشف عن جسد يبدو غريبا عنه، إلى درجة يحس بالانفصام معه. جسد العاشق هنا ليس جسده، وهو ما يجعله يعرضه كشهادة عن ذاك الانفصام. إنه جسد غير طبيعي ويغدو بالتالي جسدا غير إنساني monstrueux وغريب بكل معاني الكلمة. فكأننا بالعاشق وهو يعيش عنف الانفصال الأصلي عن موضوع رغباته، يعيش تجربة إخصاء تنتفي معها فحولته. إنه يعيش الإحباط في شكل شتيمة نرجسية كما يقول المحللون النفسانيون. بل هو يمارس هذا الضرب من المازوخية على نفسه كي يلوذ فيها من الآثار المدمرة لخيبة العشق القاتلة وتلك الشتيمة النرجسية نفسها[11]. تبعا

لذلك، فإن ذاك الألم، كما تقول إحدى شخصيات لوكليزيو، يغدو صفة العاشق، وبدونه يستحيل العشق، أو هو يستحيل إلى حب أو محبة. لنقرأ لماني المشْوس وصفه لحالة العاشق:

"لـــم يبـــق إلا نفس خـــافت ومقلـــة إنسانهـــا بـــاهـــت
بـــلـــى ومـــا في جسمـــه مفصـــل إلا وفيـــه ســـقـــم ثـــابـــت
فـــدمعـــه يجـــري وأحشـــاؤه تـــوقـــد إلا أنـــه ســـاكت"

وقال أيضا:

"معـــذب القلـــب بـــالـــفراق قـــد بلـــغت نفســـه التـــراقي
لم يبـــق منـــه الـــسقام إلا جـــلدا علـــى أعظـــم رقاق
لـــولا تـــسَليـــه بـــالتبكّي آذنت الـــنفـــس بـــالـــفراق"

تكتمل حكاية الألم إذن من خلال خيار آخر: إما التفريغ عن ثقل الألم بالبكاء، وهو ما لا يُنجي من الموت بل يؤجله فقط، أو الكتمان والصمت حتى حصول شهقة الموت. وبين هذا وذاك ليس ثمة من اختلاف جوهري؛ فزمن العشق يظل هو هو، باعتباره زمنا قائما بذاته، يمتلك الجسم والنفس ويقود إلى العزلة القاتلة. وبدون الوصال، باعتباره اكتمالا للذات وتبديدا للقلق والحيرة وخلقا لأنا مثالية مطموح إليها، يغدو العشق شرا لا معنى له. إنه بطولة تراجيدية سلبية وسالبة ويائسة. وفي منحاه ذاك، يكون تعبيرا عن العلاقة المباشرة مع إطلاقية المطلق وعموديته المتسامية، من حيث هو حدّ أخير وملاذ؛ ذلك أن تجربة الألم المطلق هي التي تفضي إلى الموت، وهو الأمر الذي سوف يمارس عليه الصوفي من التسامي ما سيجعله يعيش من خلاله تجربة مغايرة.

في حكاية أخرى للسراج، عن أبي حمزة الصوفي قال: "كنت مع محمد بن الفرج السائح، فنظر إلى جارية جميلة تعْرض على رجل ليشتريها، فقال: بكم تباع هذه الجارية؟ فقيل له: بألف دينار، فرفع رأسه إلى السماء وقال: اللهم. إنك تعلم أني لا أملكها، ولا تنالها يدي، وإني لأعلم من كرمك أني لو سألتك إياها لم تردّني عنها ولم تمنعني منها، تفضُّلاً منك علي وإحسانا إلي، وإني أسألك ما هو أنفس عندي منها، بادنة لا تمرض ولا تهرم ولا تموت، ومهرها أن لا تراني نائما بليل، ولا طاعما بنهار، ولا ضاحكا إلى أحد من خلقك أبدا، وأنا أجدُّ في المهر من وقتي هذا، فأنجِزْ لي إذا لقيتك ما سألتك يا كريم. قال فما رأيناه نائما بليل، ولا طاعما بنهار، ولا ضاحكا إلى أحد من الناس حتى لحق بالله عز وجلّ"[(12)].

إن عملية الوساطة التي يقوم بها الصوفي تشكل حلا ممكنا لمفارقة العشق "الواقعي"، بيد أنه حل بالمعنى الهيجيلي للكلمة أي نفي وامتلاك مؤجل، ومن ثم فهو نفي لمفهوم الوساطة نفسها. ومجاهدة الصوفي هنا تتم من خلال إرادة العذاب، واتخاذه سبيلا لنيل المراد. يخلق المتصوف حكاية العشق ويبتكرها ويُبنْيِنها ويفككها وفقا لمطلق قبلي هو حورية الجنة. أما الجارية، ومعها الجمال المحسوس، فلا يغدو سوى ذريعة للحكاية، أو حكاية ما قبل الحكاية pré-texte. إن عشق الصوفي عشقان: عشق يقوم بحجب موضوعه عن البصر، ويدرأ فتنته بالبصيرة، وعشق مؤجل ومطلق يرمي من خلاله إلى الفناء في الآخر (الذات الإلهية) والتفاني في حب الآخر (حور الجنان). هذه المتوالية العشقية تترابط عناصرها وخيوطها لتشكل العشق الصوفي عبر الكبت والإعلان من جهة، وعبر منطق المواراة والإجلاء من جهة ثانية. فمعنى العشق لا يوجد في الجسد. إن هذا الأخير ليس سوى مظهر من مظاهره، والإمساك عن الطعام والضحك والنوم هو حدّ أقصى ومطلق للتعبير عن الرغبة العاشقة العدنية للآخر في غيريته المطلقة. فتغييب الجسد يدخل هنا ضمن استراتيجية مبتغاة تروم الفناء والإمساك بالزمن الوجودي. وبذلك ينطبق على الصوفي قول ابن عربي في ترجمان الأشواق:

فـأنــا ذو المـــوتتين منهمـــا هـــكذا الـــقرآن قـد جاء بها[13].

الموت الأول عن الأغيار، أي عن الآخر في ازدواجه الحسي والتصوري، والموت الثاني عن النفس، أي من خلال استراتيجية العذاب الجسدي كمدخل ضروري لتحقق العشق والوصال. وإذا كان العشق الصوفي، كما نحلله هنا، مقصديا يستدعي الألم والمعاناة والعذاب، فهو مع ذلك عشق غير قلق وغير تساؤلي، مقارنة مع الأمثلة التي أوردناها. إنه حالة من السكينة التي لا تفكر في موضوعها الحدّي (الحور العين) ووسائلها الحدّية (تعذيب الجسد) إلا باعتبارها المبتغى الأوحد والطريقة الأنجع.

يقوم العشق الصوفي بقلب معادلة العشق ويبدأ حكايته من حيث انتهت حكاية العشق كما حللناها سابقا. إنه يغدو هنا صورة معادلة لعشق الجن. ففناء الصوفي وموته يبدو وكأنه سابق على عذاب الجسد، من ثمة فهو ينفي ذاك العذاب ويحوله إلى هناء. وعذاب الصوفي موجود وغير موجود في الآن نفسه. إنه موجود لدى الآخرين ومنعدم لدى الذات، إذ الصوفي لا يتواصل مع عذابه لا من خلال الصمت ولا من خلال الكلام، ولا من خلال الموت حتى. فبمجرد ما يقرر المجاهدة البدنية، يلغي عن ذاته مبدأ الألم كمبدإ ممكن، ليحوله إلى مبدأ مطلق. لذا يمكن اعتبار عشق من قبيل هذا عشقا متعاليا يوجّد موضوعَه في ذاته وآخرُه في نفسه، وعشقا خصبا لأنه يفضي إلى امتلاك الذات وزمنها ويحولها إلى حضور وغياب.

ومع ذلك، فالعاشق هنا كائن سالب لأنه ينفي غريزة البقاء بتصور الموت قبل حدوثه. بل إنه يقيم ما يمكن تسميته بحكمة الألم، المفضية إلى المبتغى الميتافيزيقي. العذاب طريق المتصوف إلى الله. إنه أيضا هوية تنفي الذاتية وتجعل من المرئي سبيلا إلى اللامرئي، والحاضر إفضاءً إلى الغائب عبر فعل التغييب نفسه: تغييب الجسد من أجل الآخر، وتغييب جسد الآخر بألم ينمحي بذاته، وتغييب الألم من أجل الذات لجسد يفنى في آخَره. ووحدها حكاية الجسد والألم تظل ماثلة، محكية هي نفسها بعين وكلام الآخر، وبضمير الغائب.

الهوامش

(1). صلاح الدين المنجد، الحياة الجنسية عند العرب، بدون ذكر دار النشر، ط. 1، 1958، بيروت، ص. 6.

(2). انظر بهذا الصدد كتابنا: الجسد والمقدس والصورة في الإسلام، مرجع مذكور، ص. 11 وما يليها.

(3). J.-P. Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard-Idées, 3è éd., 1983, p. 240

(4). ابن السراج، مصارع العشاق، دار صادر، بيروت، ب ت، ج. 1، ص. 125

(5). أصل الهوية من "هو" أي ضمير الغائب الدال على الذات الإلهية.

(6). Etienne Borne, *Le Problème du mal*, PUF-Quadrige, 1958, éd. 1992, p. 16

(7). النيسابوري، عقلاء المجانين، دار المكتب العلمية، بيروت، ب.ت، ص. 27

(8). نفسه، الصفحة نفسها.

(9). J.-B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, Gallimard, Paris, 1977, p. 258.

(10). نفسه، ص. 259

(11). Jeanne Lampl-de Groot, *Souffrance et jouissance*, Aubier-Montaigne, Paris, 1983, p. 64

(12). ابن السراج، مصارع العشاق،ج. 2، ص. 84

(13). ابن عربي ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، 1966، ص. 35.

2002

ابن عربي:
الصـــورة والآخـــر

إذا كانت مسألة صورة الآخر ترتبط بمبحث جديد يسمى بعلم الصور (imagologie) يهتم بالأساس بالتصورات التي ينتجها النص أدبيا كان أو فكريا وفلسفيا عن الآخرين، فإن مسألة الذات والصورة والآخر، بالشكل الذي نسعى إلى طرحها، أوثق ارتباطا بفكر ابن عربي وعنها تصدر صور الآخر من جهة، وباعتبارها إحدى أهم القضايا التي طرحت في الفكر الفلسفي منذ نيتشه وهوسرل وهيدغر وسارتر وميرلوبونتي ثم فيما بعد من قبل فوكو ودريدا ودولوز، أو في ما سمي اختزالا بفكر الاختلاف. لقد أثار هيدغر، منذ مقالته الشهيرة عن الهوية والاختلاف المنشورة في "قضايا 1"، مسألة شائكة يمكن من خلالها التفكير مجاوزة مسألة الذات في صيغتها العقلانية والفروق بين التطابق والهوية وبين المثلية والتطابق والاختلاف، وبالتالي إمكانية تفكير الذات باعتبارها هوية واختلافا في الآن ذاته، وباعتبارها أيضا وأساسا قضية أنطولوجية.

ونحن لا يهمنا هنا هذا الموقف إلا في مدى قدرته على ملامسة القضايا الوجودية والفكرية التي طرحها ابن عربي في علاقته الأساسية بالمرأة باعتبارها آخرا وعلاقته بالذات الإلهية أيضا من حيث هي هوية (غيرية، بلغتنا الحالية) وتصنيفه للوجود إلى ثلاث عوالم، عالم الحق وعالم الخلق وعالم الصور والخيال باعتباره عالما برزخيا يجمع الكثرة الناجمة عن الوجود من حيث هو هوية.

الذات الإلهية: هوية الهوية

يتميز تصور ابن عربي للوجود بكونه تصورا دائريا ينطلق من اعتبار العالم مبنيا على دورة كونية كبرى؛ فالله "ما خلق الذي خلق من الموجودات خلقا خطيا من غير أن يكون فيه ميل إلى الاستدارة أو مستديرا في عالم الأجسام والمعاني"[1]. هذه الدائرية تمكن ابن عربي من تفادي خطية العلاقة بين الحق والخلق، من جهة، ومجاوزة مبدأ القطيعة أو الهوة الأنطولوجية المطلقة بين الذات الإلهية والعالم، واتصال المبدأ والمنتهى، واعتبار العالم تجليا للمعاني الإلهية. كما أنها تعبر في الآن نفسه عن دائرية المعرفة ودور الخيال الخلاق فيها: "فالحائر له الدور والحركة الدورية حول القطب فلا يبرح منه، وصاحب الطريق المستقيم مائلٌ خارجٌ عن المقصود طالبٌ ما هو فيه صاحب خيال إليه غايته: فله منْ وإلى وما بينهما"[2]. إن المعرفة الصوفية حتى تمسك بموضوعها تتطابق مع ماهيته الدائرية وتحاكيها وكأنها بذلك تأتي على صورتها، بالشكل نفسه الذي أتى به الإنسان على صورة خالقه. والإنسان بوصفه صورة يغدو مطالبا بمعرفة نفسه من حيث هو كذلك، ومن خلال تلك المعرفة يتمكن من معرفة الأصل بوصفه منطلقا ومآلا. إنه صورة مفكرة تعيش وجودها الخيالي في نمط نشيط فعال لا منفعل فقط. بهذا الشكل تكون دائرية المعرفة تعبيرا عن دائرية الوجود وتأكيدا لها وكشفا لصيرورتها وحركيتها التي من خلالها ينشدُّ الخلق إلى الحق.

يجرد ابن عربي الذات الإلهية من كل اختلاط يجعل مرتبتها مرتبة وجود مطلق هو وجود الحق، قائمة بذاتها من حيث هي كذلك، وهو مستوى الأحدية باعتباره رتبة وجودية مطلقة تغيب عن كل تحديد، وقائمة بأسمائها وهي مرتبة الألوهية (أو الواحدية) باعتبارها مرتبة وجودية مقيدة بكثرة ما (الأسماء والصفات والموجودات). وبما أن الأسماء الإلهية واحدة من حيث مفهومها الكلي، وكثيرة من حيث المعاني المتعددة التي تحتويها مرتبة الألوهية، فإن العلاقة بالذات الإلهية ومن ثمَّ معرفتها تتم من هذه المرتبة، لأنها المضمار

الأوحد الذي يمكّن من التفكير في الحق والخلق وفي ما يربط بينهما ولأن كثرتها تمثل بصورة ما مدخلا لكثرة الخلق. فالحق موجود باعتباره هوية ذاتية مطلقة (الأحدية) وباعتباره أيضا، وبشكل ما، هوية ما يخلقه ويمنحه المعنى والوجود.

لذا فإن ما يعرف بوحدة الوجود لدى ابن عربي يتم من خلال العلاقة اللغوية المفهومية مع الذات الإلهية، أي في المجال المشترك والمفهومي للمعرفة الذي هو اللغة والتصور (الأسماء والتجليات). ولا يمكن الربط بين هذه الوضعية المتعالية للأحدية بما يليها من أسماء وصفات وخلق إلا بتحول الكثرة إلى عالم برزخي فيه يتحقق الاتصال والمعرفة، والربط بين المطلق والنسبي. من ثم توجد مرتبة الألوهة وفضاؤها في البرزخ من حيث هو وضعية تمكن من "الجمع بين الطرفين بما هو برزخ، فيعلم نفسه ويَعلم بطرفيه ما هو برزخ بين شيئين، فيكون جامعا من هذا الوجه عالي المقام، وبيِّنٌ فضله على الطرفين. فإن كل طرف لا يعلم منه إلا الوجه الذي له"[3]. من ثم لا يمكن معرفة الوجود إلا من وراء "هذا البرزخ وهو الألوهة، ولا تحْكُم الذات في المخلوق بالخلق إلا بهذا البرزخ وهو الألوهة"[4]. بيد أن مرتبة البرزخ أيضا تضع الحدود والفوارق، وتمكن من تحويل الغيرية إلى غيرية متوسطة. "ولما كان البرزخ أمرا فاصلا بين معلوم وغير معلوم، وبين معدوم وموجود، وبين منفي ومثبت، وبين معقول وغير معقول، سمي برزخا اصطلاحا"[5].

وإذا كان أبو العلاء عفيفي محقق وشارح فصوص الحكم يتحدث عن وحدة للوجود تامة، بالشكل الذي بلورها في مطلقيتها ابن سبعين، فإن العلاقة لدى ابن عربي بين الوحدة والكثرة هي علاقة مبنية على المفارقة والتباين والاختلاف. وهي لذلك ليست علاقة تطابق identité أو تماهٍ وإنما هي علاقة قريبة مما سماه هيدغر لاحقا ب mêmeté. فالأسماء الإلهية بهذا المعنى يصعب تحديدها بالعلاقة مع الذات "فلا يقال هي هو ولا هي غيره"[6] لأنها تعيين من المخلوق للخالق باعتبار أنه جعله بمألوهيته إلها، وأن الذات لو تعرت من تلك النِّسب لم تكن إلها[7]. إن هذا النفي المزدوج كما يقول جاك دريدا عين المغايرة من حيث

إنها غير ذات جوهر. وهو نفي مزدوج لا يمكن اختزاله في الإثبات المزدوج باعتباره انفصاما لا تعددا أو كثرة. فنحن نعرف أن العلاقة بين الموجودات لا تنبني على التناقض (بين الخير والشر مثلا كما هو الأمر في التصورات الأخلاقية والقيمية الإسلامية) فـ"لا خير ولا شر ولكن وجود"[8]، ولا على التراتبية، فالعالم كله رفيع بلا وضاعة، ذلك أن كل حقيقة في العالم مرتبطة بحقيقة الألوهة باعتبارها الحقيقة بامتياز.

تتم معرفة الحق بالتجلي من حيث هو حركة كشف ومبدأ موحد للوجود والمعرفة. هكذا تصبح كل المعارف العقلية والحسية والخيالية أشكالا وصورا مثلها مثل المرايا. فالذات الإلهية ناطقة، حسب ابن عربي من كل صورة لا في كل صورة، وهو المنظور بكل عين والمسموع بكل سمع[9] وهو يتجلى بما شاء كيف شاء. فهو متجل في كل منقول ومعقول ومفهوم وموهوم كما يقول الجيلي[10]. إن الصور سبيل المعرفة وحاجزها في الآن نفسها، ووضعيتها الخيالية والبرزخية تلك لا تغدو نسقية إلا من خلال حركة التأويل باعتباره موقفا وجوديا قمينا بالكشف عن البنية الرمزية الإشارية الثاوية وراء الصور من جهة، وباعتباره منطبعا أيضا بالحيرة والمفارقة. وهو الأمر الذي يجعل من تلك الحيرة مدخلا للفناء الصوفي أي لحل معضلة علاقة الذات الصوفية بالآخر.

تشكل الحيرة صفة ووضعية للإنسان الكامل (العارف): "فالكامل من عظمت حيرته ودامت حسرته ولم ينل مقصوده"[11]. وهي بذلك تشير إلى الوعي الشقي للمعرفة الصوفية[12] وبالأخص إلى الانتقال من إمكان المعرفة إلى استحالتها في صورتها المطلقة. فالفناء الصوفي بهذا المعنى وضع للذات الصوفية في مأزق ذاتيتها، وتحويل لها في حكم الاستحالة المعرفية ذاك إلى ذات لا توجد معرفيا إلا في فنائها في موضوع معرفتها من حيث هو وجود مطلق قابل للمعرفة بصوره وأسمائه ومخلوقاته وغير قابل للمعرفة بذاته. فدلالة الحق على ذاته ودلالته على العالم تمكن الصوفي من المعرفة، أما وجوده كهوية لهويته فإنها تنفي عن الصوفي كل هوية وتنفي عن المعرفة الإمكان وتجعل من علاقة الذات بالذات علاقة اتصال ممكن تقوم على انفصال الذات العارفة عن نفسها.

وليس هذا الانفصام سوى مدخل للاغتراب كسياحة، وبالأخص كحب مباشر للإلهي، وكتجربة ممكنة يتمكن من خلالها الصوفي من تجاوز الاستحالة الوجودية لمعرفة الوجود المطلق للذات الإلهية. وبعبارة أخرى، تتبلور هوية الكائن الإنساني في بلورته للهوية المعرفية للذات الإلهية. وهو لا يكتسب من ثم وعيه بهويته كوجود إلا في خيالية ذاك الوجود وكونه صورة وتجليا من تجليات الحق.

الحب الإلهي والمرأة والغيرية

الانفصام والاغتراب هما اللذان يحددان العلاقة بالمرأة ويؤسسانها؛ فالجسد الأصلي الآدمي حسب ابن عربي انفصم لتنجم عنه الذكورة والأنوثة. والمفاضلة الأصلية بين الذكر والأنثى عرَضية لا جوهرية، ذلك أن آدم فرد وحواء واحد في الفرد مبطون فيه. من ثم فقوة المرأة حسب ابن عربي من أجل الوحدانية أقوى من قوة الفردانية. ولهذا فالمرأة أقوى في ستر المحبة من الرجل ولهذا كانت أقرب إلى الإجابة وأصفى، محل كل ذلك من أجل الوحدانية. وانطلاقا من هذا الاختلاف في الفردانية والوحدانية والقوة، يفسر الشيخ الأكبر أن المرأة في الإرث تُخص بقسم لأنها الأقوى ويُخص الرجل بقسمين لأنه الأضعف[13].

هكذا تكون العلاقة الجنسية رغبةً في استعادة الجسد الأندروجيني الآدمي الأصل الفرداني المُبطن للوحدانية، فيغدو النكاح صورة أصلية لحركة الوجود. يقول ابن عربي بهذا الصدد: "فما كمُل الوجود ولا المعرفة إلا بالعالم، ولا ظهر العالم إلا عن هذا التوجه الإلهي عن شيئية أعيان الممكنات بطريق المحبة للكمال الوجودي في الأعيان والمعارف، وهي حالة تشبه النكاح للتوالد(...) فكان النكاح أصلا في الأشياء كلها، فله الإحاطة والفضل والتقدم"[14]. لهذا كان

النكاح ظاهرة كونية تتم بين الحروف والليل والنهار والسماء والأرض، وهو بذلك عبادة للسرّ الإلهي.

هذه النظرة الوجودية هي ما يدفع الشيخ الأكبر إلى جعل الخنوثة الشكل الأسمى للوجود، والإنسان محاطا بأنثيين هما المرأة والحق: "فإن الرجل مدرج بين ذات (=إلهية) ظهر عنها، وبين امرأة ظهرت عنه، فهو بين مؤنثين: تأنيث ذات وتأنيث حقيقي"[15]. ولعل هذا الموقع الخصوصي هو الذي يبرر الحب الصوفي باعتباره رغبة في الفناء في المحبوب وتحقيقا للغيرية وتدميرا للذات. فالحب الصوفي حب لسر الأنوثة لا للأنوثة بذاتها، وهو بذلك حب مزدوج للذات الإلهية، بما هو حب يجمع بين الحب الروحاني والجسماني، بما أن الله لا يُرى ولا يعرف إلا في صورة عينية (متخيلة أو حسية)، أي في صورة تجليه.

لهذا يطرح الحب الصوفي لدى ابن عربي مسألة الذات والموضوع[16]: من الذي يحب وما هو ذات الحب أو موضوعه؟ فالذات تعيش وضعيتين متزاوجتين: وضعيتها في الخطاب الصوفي ووضعيتها من حيث هي خطاب. فإذا كان المحب يعيِّن ذاته محبا فهو من ثم لا يرى محبوبه بعينه كتجل وإنما بعين المحبوب. ويتحول بذلك المحبوب إلى كائن مركب من المشهود المحسوس والمشهود الروحاني، بل تتحول الذات العاشقة إلى ذات تحضر في الخطاب وتغيب في مضمونه. هذه اللعبة تدعونا إلى التفحص في وجهاتها باعتبار أن الضمائر اللغوية تسعى إلى تغييب هويتها الواقعية المرجعية، فالغائب حاضر والمخاطب غائب والأنا حاضرة وقابلة للغياب في المخاطب وعبره في الغائب. لذا لا وجود في الخطاب الصوفي الخاص بالعشق والفناء لأنوية ipséité متطابقة مع ذاتها، والهوية الخطابية هي هوية مزدوجة من حيث إنها ذات الخطاب وغايته في الآن نفسه[17]. وهو بتلفظه بالأنا لا يملأ دورا فارغا ولا يسعى إلى تعيين ذاته كمتلفظ للخطاب وإنما يمارس استدعاء للآخر (المحبوب ومن خلاله الذات الإلهية) ليمارس الحضور في احتجابه والغياب في حضوره. ولا أدل على ذلك من النقد غير المباشر الذي يمارسه ابن عربي لدعاة الاتحاد، والذي يقدم من خلاله

منظورا جديدا للعلاقة بالذات الإلهية وينفي نفيا قاطعا مفهوم الاتحاد: "وأما مراتب الخلق في هذه الكنايات (موقع الأنا والأنت والهو) فمختلفة باختلافها، وأشرفهم من كان هجيره الهو، فإن بعض الناس ممن لم يعرف شرف الهو ولا الفرق بين ذات الصور والتحول والذات المطلقة جعل الأنا أشرف الكيانات من أجل الاتحاد، وما عرف أن الاتحاد محال أصلا وأن المعنى الحاصل عندك من الذي تريد الاتحاد به هو الذي يقول أنا، فليس باتحاد إذن، فإنه الناطق منك لا أنت. فإذا قلت أنا فأنت لا هو فإنك لا تخلو أن تقول أنا بأنانيتك أو بأنانيته. فإن قلتها بأنانيتك فأنت لا هو، وإن قلت بأنانيته فما قلت، فهو القائل أنا بأنانيته، فلا اتحاد البتة لا من طريق المعنى ولا من طريق الصورة."[18]. من ثم فالخطاب الصوفي ليس خطابا تداوليا عاديا، وليس خطابا مجازيا أو تخييليا (لأن ابن عربي لا يمنح مكانة ما للبلاغي) وإنما هو خطاب الحقيقة الخيالية. بل إن الأنا بذلك لا تعين الفرد في تفرده وإنما في تحولاته المتعددة التي من خلالها يرغب في الإمساك بجوهر وجود أناه في علاقتها بالحضور المشهود للذات الإلهية.

إن المحب خارج عن نفسه بالكلية، وهو محوٌ في إثبات ولا نعوت له وكله لمحبوبه[19]. وفي حركة العشق هذه تتبدى دائرية الوجود والمعرفة مرة أخرى. فالحب إدراك حسي، والمطلق أقرب إلى المحسوسات منها إلى النظر العقلي. ومن ثم تكون وحدة الوجود أولا وقبل كل شيء اتصالا بين هوية الذات والآخر الذي هو صورتها (الإنسان) من جهة، وسعي الأنا إلى أن تتحول إلى ذات sujet أي إلى هوية (بالمعنى المعاصر للكلمة) من خلال تعرفها على نفسها أي على الفقر في الهوية الذي لا يمكنها أن تسده إلى بالتوق والشوق الروحاني لما يسميه جاك لاكان الآخر الأكبر.

يقول ابن عربي: "لولا سريان الحق في الموجودات بالصورة ما كان للعالم وجود، كما أنه لولا تلك الحقائق المعقولة الكلية ما ظهر حكمٌ في الموجودات العقلية"[20]. وبهذا، تتم علاقة التجلي من خلال العلاقة المرآوية بين الحق والخلق"، فالمتجلى له ما رأى سوى صورته في مرآة الحق، وما رأى الحق ولا يمكن أن يراها مع علمه أنه ما رأى صورته إلا فيه: كالمرآة في الشاهد إذا رأيت الصورة فيها لا تراها مع علمك أنك ما رأيت الصور أو صورتك إلا فيها"[21]. إن وساطة الصورة و"مجاز" المرآة يمكنان ابن عربي من الربط والفصل بين الخالق ومخلوقاته، أي بين الذات الإلهية باعتبار مطلقيتها واستحالة مخالطتها من حيث هي كذلك للكثرة والتعدد والمحسوسات، وبين المخلوقات من حيث هي كثرة. بل إن هذه الوساطة التي يستطيع من خلالها الحق التمكن من الأضداد (هو الظاهر والباطن والأول والآخر...) تشكل المدخل لأي علاقة ممكنة بينه وبين خلقه، إذ المرآة واسطة نشيطة وفاعلة تغدو بشكل ما الهوية التعددية للموجود: "فهو مرآتك في رؤيتك نفسك، وأنت مرآته في رؤيته أسماءه وظهور أحكامها وليست سوى عينه"[22]، "فأنت له كالصورة الجسمية لك، وهو لك كالروح المدبر لصورة جسدك. والحد يشمل الظاهر والباطن منك"[23].

من خلال الصورة والتجسيم ـ التخييل الصوفي يستطيع ابن عربي من مجاوزة ثنائية التنزيه والتجسيم، كما تم تداولها في الفكر الكلامي. ذلك أن تصوره للوجود من الإحكام بحيث يدخل في صلبه الشيء وضده. فإذا كانت الذات الإلهية تتصف كما ذكرنا بالمفارقات فذلك أصلا للتعبير عن مطلق وجودها:

فإن قلتَ بالتنزيه كنت مقيدا   وإن قلتَ بالتشبيه كنت محددا

وإن قلت بالأمرين كنت مسددا   وكنت إماما في المعارف سيدا

...فما أنت هو بل أنت هو وتراه في   عين الأمور مسرحا ومقيّدا[24].

"ومن عرف ما قررناه في الأعداد، وأن نفيها عين إثباتها، علم أن الحق المنزه هو الخلق المشبه، وإن كان قد تميز الخلق من الخالق"[25]. والصورة كما في لسان العرب صورة وظل وعلامة دالة. وهذا ما يجعل ابن عربي يسم في أمكنة أخرى الصورة بالظل، لارتباط هذا الأخير بما يرجع إليه. ف"مسمى العالم هو بالنسبة إلى الحق كالظل للشخص، وهو ظل الله، وهو عين نسبة الوجود إلى العالم لأن الظل موجود بلا شك في الحس..."[26]. والصورة بوصفها نظيرا وظلا تمكن من إثبات التواصل والانفصال بين الحق والخلق، والله والإنسان، كما تمكن من جهة أخرى من انعكاس مغاير يجعل المخلوق مسربا لمعرفة وجود الخالق ودليل إثبات على وجوده في انحجابه باعتباره كنزا مخفيا كما جاء في الحديث.

تفضي مفاهيم الصورة والظل والخيال إلى تحقيق دائرية الوجود والمعرفة لدى ابن عربي بشكل مثير. فالكائنات تعيين ظلي أو صوري للحق، والحق من حيث أحدية كونه ظلا هو الحق، لأنه الواحد الأوحد. ومن حيث كثرة الصور هو العالم. من ثم فالعالم متوهم، ما له وجود حقيقي، وذلك معنى الخيال. إن الحقيقة لا تضاد الخيال إلا في كونها تعين مطلقية الحق، والخيال لا يضادها إلا في كونه يعيِّن الفاصل الواصل بين الحق وما يعينه من حيث هو كذلك أي العالم. "فاعلم أنك خيال، وجميع ما تدركه مما تقول فيه ليس إلا خيال. فالوجود كله خيال في خيال، والوجود الحق إنما هو الله خاصة من حيث ذاته وعينه لا من حيث أسماؤه"[27]. يرتبط الخيال بالكثرة والحقيقة بالواحد، وذلكم دليل لكي يتمرأى الكثير في الواحد والواحد في الكثير من جهة ولتغدو المعرفة ممكنة من جهة أخرى. وبما أن حضرة الخيال تكون في المنام فإن المعرفة تبعا لذلك لا تتم إلا بالتأويل أي برد الكثرة إلى مآلها، أي إلى الوحدة.

ولا بد هنا من أن نختم هنا بتصور ابن عربي وتفسيره لطبيعة الاعتقاد الديني بالنظر إلى ما يقترحه في الصورة والخيال. فهو يميز بين الذات المتعالية (الإله المطلق) وبين ما يسميه "إله المعتقدات" أي الإله الذي يصنعه المعتقِد: "فما رآه أحد إلا اعتقاده سواء عرفه في كل صورة... أو عرفه في صورة مقيدة

ليس غيرها"[28]. وأعظم مجلى عبد فيه الله تعالى وأعلاه "الهوى" وهو مرتبة العارفين المتصوفة وعنه تنجم الحيرة أي الضلالة.

وحق الهوى إن الهوى سبب الهوى   ولولا الهوى في القلب ما عُبد الهوى

والهوى هنا إرادة المحبة وهو سبيل إيثار الذات الإلهية على غيرها في العبادة. وهي حالة يشبهها ابن عربي بعبادة الصور المحسوسة: "وكذلك كل من عبد صورة ما من صور العالم واتخذها إلها ما اتخذها إلا بالهوى"[29]. وسواء صادف هذا النوع من العبادة أم لم يصادف الشرع فهو من القيمة نفسها بحسب تحديده. وكل عابد أمرا ما يقوم بتكفير من يعبد سواه. والفرق أن العارف لا يضيع في كثرة الصور فيما يضيع الوثني فيها وينسب لها الألوهة. وهو يتبع هدى الرسول (ص)، من غير أن ينكر أن التجلي في الصور ولا بد أن يعبده من رآه بهواه. بهذا يكون الفرق بين المتصوف والمشرك في كون الأول يصفي الصور من كثرتها ليردها إلى عين جوهرها فيما يتوه المشرك في محسوسية الصور. بيد أن هذه المشابهة تقصد التشبيه للتفسير، ذلك أن ابن عربي إن كان يقبل مبدأ الاعتقاد بالهوى فهو يرفضه رفضا قاطعا حين يؤدي إلى الشرك. والمشرك من ثم لا يتلقى أي مغفرة أو رحمة.

لقد عاش ابن عربي في فترة معروفة بكثرة قلاقلها وفتنها ومِحن المسلمين فيها. الأندلس عرفت منتهى الصراع بين المسيحية والإسلام، والفرق الإسلامية من شيعة وسنة ومعتزلة وأشاعرة وفلاسفة ومتصوفة قد قسمت الفكر الإسلامي إلى قبائل معرفية تدعي كل منها حيازة الحقيقة الوحدى. وكثرت سياحة الشيخ الأكبر وتنقلاته. فحين غادر ابن عربي الأندلس إلى المغرب فالمشرق، لم يكن يكثر من المكوث بمكان اللهم بمكة. وكأنه بذلك لم يجد في المشرق أو المغرب ما يمكن أن يتوق له المتصوف من هدوء الأحوال واتحاد الأمة والعدل بجميع أشكاله.

وإن لذلك أثراً في تصوره الفكري التصوفي الذي يتجاوز الثنائيات ويوفق إن لم يوحد بينها. وكأنه بذلك أنشأ برزخا تتلاقى فيه جميع التوجهات الفكرية وتنصهر في وحدة لا تلغي الاختلاف وفي تآلف لا ينفي التباين. لذا يمكن القول

إن دائرية الوجود ودائرية التأويل لدى الشيخ الأكبر قد فتحت له مرة أخرى الطريق كي يدمج كل المكونات الاعتقادية في فكره.

فبعد أن ينحي الإشراك بحركة فكرية مزدوجة يقوم بإدماج التوجهات الفكرية كلها في باب الاختلاف الضروري للشرائع، جاعلا ثمة مرتبتين لا فارق بينهما في الدرجة: مرتبة نسميها الآخر الذاتي (من فرق ومذاهب إسلامية تتضمن الشيعة والفلاسفة والمتكلمين) وأخرى نسميها الآخر الغيري (من مسيحية ويهودية وغيرهما).

"وقولنا إنما اختلفت التجليات لاختلاف الشرائع، فإن لكل شريعة طريق موصلة إليه سبحانه. وهي مختلفة... ولهذا اختلفت المذاهب، وكل شرع في شريعة واحدة..."[30]. وبهذا فإنكار الأشاعرة لأطروحات المعتزلة مثلا ناجم عن صورة الاعتقاد المتجلى للطرفين. وكذلك الأمر حين نتجاوز إطار الاختلافات المذهبية الإسلامية إلى الأديان الأخرى. فالحق يتجلى في كل الصور الاعتقادية على السواء. وهو ما يؤدي كما ذكرنا للحيرة والضلال. وبما أن الحيرة أصل للمعرفة فعلى الإنسان الكامل (أي القطب) أن يرى الحق في كل المعتقدات لأنها كلها تقوم على الحقيقة الإلهية المتمثلة في تجليه في كل الصور. ولأن الرحمة (سواء كانت وجوبا يتصف بها الله بوصفه رحمانا أو رحمة وجودية يتصف بها الله بوصفه رحيما) أصل في الوجود، ولأن الكون قد نشأ من الرحمة وهي مآله في الآن نفسه، فإن "الرحمة ستعم الجميع في الآخرة"[31] والعذاب سيصبح ثوابا:

فلـم يبق إلا صادق الوعد وحده	ومـا لـوعيد الـحق عينٌ تعـاين
وإن دخلـوا دار الشقـاء فإنهـم	علـى لـذة فيهـا نعيمٌ مبايـنٌ
نعيمَ جنـان الـخلد فالأمر واحدٌ	وبينهمـا عند الـتجلـي تبايُنٌ
يسمـى عـذابـا من عذوبة طعمه	وذاك لـه كـالقشر والقشر صاين.

من ثم يكون التجاوز عن الوعيد ممكنا بما أن الرحمة الإلهية أصل الوجود ومنتهاه. فعذاب النار مؤقت لأن الرحمة تحول العذاب إلى عذوبة مثلما يلتذ الأجرب بحك جلده.

ويفهم ابن عربي في هذا السياق الآية "وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه" باعتبارها حكما مطلقا. فكل عابد لله لا يعبده إلا في الحقيقة، وهو يعتقد فيه في الصورة التي تجلى له بها باعتبارها ألوهة، ومن ثم فهو يعبد اعتقاده الألوهية في تلك الصورة. وكأننا بابن عربي يرتكز هنا على تصور جبري للاعتقاد يمكنه من تعضيد دائرية الرحمة الإلهية. وكما أن الضلال عارض، فالعذاب والغضب الإلهي أيضا عارضان والمآل إلى الرحمة التي تسع كل شيء أسبق وأشمل. ولا يخفى أن هذا التصور يتناغم بشكل واضح مع ما ذكرناه من مجاوزة الثنائيات التضادية التي قد يتأسس عليها العالم من خير وشر. فالتصوف بهذا المعنى ديانة الحب الأكبر التي تنصهر فيها المتناقضات وتتعايش في شكل تأويلها الجديد. لذلك ينتهي ابن عربي ومعه الإنسان الكامل والعارف إلى وجه جديد للتديّن والاعتقاد تلخصه هذه الأبيات من ترجمان الأشواق[32]:

لـــقد صـــار قلبي قـــابلا كل صـورة   فمرعى لـغـزلان ودير لـــرهبان

وبيت لأوثـــان وكعبـــــة طائـــف   وألـــواح تـــوراة ومصحف قـــرآن

أديـــن بديـــن الـــحب أنى توجّهتْ   ركائبــــه فـــالـحب ديني وإيمـــاني.

إنها نظرة تصلح أكثر لعالم اليوم الممزق بين أديان العولمة الجديدة، كإمكان مقاومة للعرقية والعصبية الاعتقادية بجميع أشكالها، والتي لا تزال إلى اليوم تشعل فتيل الحروب في مناطق شتى من العالم.

الهوامش

(1). محيي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، ج. 3، دار صادر، بيروت، ب ت، ص. 199.

(2). محيي الدين ابن عربي، فصوص الحكم، تحقيق أبو العلاء عفيفي، ط. 2، دار الكتاب العربي، بيروت، ص. 73.

(3). محيي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، ج4، ص.208.

(4). المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5). محيي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، ج 1، ص. 304 و ج.3، ص. 518.

(6). محيي الدين ابن عربي، فصوص الحكم، ص. 79.

(7). نفسه، ص. 81.

(8). محيي الدين ابن عربي، رسائل ابن عربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ب ت، كتاب القطب، ج. 2، ص. 2.

(9). الفتوحات المكية، ج. 22، ص. 661.

(10). عبد الكريم الجيلي، الإنسان الكامل، ج 2، ص. 8. والفتوحات المكية، ج. 2، ص. 231.

(11). محيي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، ج. 2، ص. 212.

(12). منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية، منشورات عكاظ، الرباط، ص. 255.

(13). محيي الدين ابن عربي، رسائل ابن عربي، كتاب الألف، مرجع مذكور، ص. 9.

(14). محيي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، ج. 2، ص. 167.

(15). محيي الدين ابن عربي، فصوص الحكم، ج. 2، ص. 220.

(16). Henri Corbin, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Flammarion, Paris, 1977, p. 120.

حصل بعد سنوات من إتمام هذه الدراسة أن قمنا بترجمة هذا الكتاب بعنوان: هنري كوربان، الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، ط 1، منشورات مرسم الرباط، 2006، ط2، منشورات الجمل، بيروت، 2008.

(17). Paul Ricoeur, « L'identité narrative », in *Esprit*, sp. Ricoeur, n° 7-8, juillet-août 1988, p. 298.

(18). محيي الدين بن عربي، رسائل ابن عربي، مرجع مذكور، كتاب الياء، ص. 5.

(19). محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، ج. 2، ص. 320 وما يليها.

(20). محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم، ص. 55.

(21). نفسه، ص. 61.

(22). نفسه، ص. 62.

(23). نفسه، ص. 69.

(24). نفسه، ص. 70.

(25). نفسه، ص. 78.

(26). نفسه، ص. 101.

(27). نفسه، ص. 104.

(28). محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، ج. 3، ص.132.

(29). محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم، ص. 195.

(30). محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، ج. 1، ص. 266.

(31). المرجع نفسه، ج. 2، ص. 121.

(32). محيي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، 1966، ص. 43.

2001

الباب الثاني

الصورة والآخر

المُمانعة والفتنة:
الجسد والذات والصورة في متخيل الرحلة السفارية المغربية إلى أوروبا

لم ينتبه الدارسون للأدب العربي إلا عرضا إلى خاصية أساس في النوع الرحلي تتعلق باندماج الذات في صياغة المرئي. وظلوا يعتبرون الرحلات السفارية، ومعها العديد من أصناف الرحلة، ضربا من ضروب الاكتشاف الجغرافي الفضائي والاجتماعي للآخر وللبلدان التي تتعلق بها الرحلة المخصوصة، واعتبروها من ثم أدبا قاصرا[1]. ويمكن اعتبار هذه الرحلات إحدى أولى العلامات المؤشرة لولادة الروائي في حضن الثقافة العربية الحديثة، إن لم تكن مصدرا أساسا من مصادر إلهامها. وهي إن لم تكن تخضع لقواعد في الحكي، فإن الحرية الخطابية التي تتميز بها والهجانة المركبة التي تسمها، وخضوعها لمنطق المسير الواقعي، يجعل منها مصدرا أكيدا من مصادر تقويم المتخيل البصري للإنسان العربي، وإحدى المواطن الخصبة لتبلور هوية جديدة مبنية على العلاقة المباشرة الاحتكاكية والجدلية مع الآخر في عقر موطنه وأمام منجزاته.

ولا شك أن الرحلة السفارية تشكل تجربة وجودية خصوصية لاسيما إذا كانت الرحلة الاستكشافية الأولى لصاحبها، كما أنها تشكل من ناحية أخرى اختبارا متعددا للقدرات الدبلوماسية لصاحبها ولمؤهلاته في رصد خصوصيات الآخر من غير تخلّ عن التمحيص، ولقدراته على بلورة نص يجمع بين الوصف

والتحليل والرصد والمتعة الأدبية في الآن نفسه. وبما أن المتعة الأدبية تكون مزدوجة، إذ هي تتصل بالذات الحاكية وممكناتها التعبيرية وبالذات المتلقية، فإنها تتبني دلاليا وجماليا على مجموعة من العناصر المشتركة المتواترة والواردة في أغلب هذه الرحلات، ونعني بها: هيمنة الوصف والتعجب، والمقارنة بين الأنا والآخر، وغيرها من العناصر التي تشكل البنية الدلالية للرحلة، السفارية منها بالأخص.

إن مهمة كاتب الرحلة تكمن بالأخص في جمع المعطيات ووصفها بشكل دقيق. والوصف بهذا المعنى يعني أن المؤلف يغدو عين باعثيه على ما يجري في البلد موضوع الرحلة. فهو يصف الأمكنة ويحدد المسافات ويدققها. بيد أننا نلاحظ أن الوصف يتسم بمياسم شخصية كلما كان المؤلف يبتعد عن صورة الفقيه المتفاني في خدمة الدين والسلطان ليفسح المجال لذاته في النظر والسَّرحان في مجال الواقع الذي يشكل هو بذاته لحمته الأساس. بهذا المعنى يمكننا أن نلاحظ أن هذه الذات تتحرر من أسار المقصدية الجغرافية التي نلاحظها لدى الرحالة الجغرافيين القدماء من أمثال ابن فضلان[2] لتتخذ طابعا أدبيا مع تطور وتراكم المخزون الرحلي. وبهذا الصدد يمكننا القول إن الرحلات السفارية المغربية إلى بلاد أوروبا، التي جاءت بعد الطهطاوي، قد اتخذت صبغة أكثر تحررا من هذه الناحية وبالتالي صبغة أدبية جعلت مقاصد الذات الكاتبة والرائية قبلا تأخذ مكانها في صلب الخطاب عوض أن تكون مجرد ذات مسجلة للمعطيات المرئية والتاريخية والفضائية التي تمثل أمامها.

الجسد الشخصي وجسد الآخر: المرايا المتقابلة

حين يقتحم الرحالة فضاء الآخر يكون الجسد مكونا محوريا من مكونات العلاقة البصرية. بيد أن الجسد الرائي يكون هو نفسه جسدا مرئيا. والعلاقة الغرابية بين الجسد الشخصي وجسد الآخر تخضع لمجموعة من المحددات المتعالقة التي يتداخل فيه الأنطلوجي بالنفسي بالأنثربولوجي[3]. من ثم، إذا كان رحالة من قبيل بن عثمان المكناسي يصمت عن هذا الجانب ويغلِّفه، فذلك لأن

بلاغة الخطاب في "الإكسير في فكاك الأسير" تغدو آسرة للإحساسات الذاتية من جهة وكابتة لنظرة الآخر من جهة أخرى. وهذا الصمت الذي يتحول أحيانا إلى ضرب من الكذب لا يسرد من الرحلة إلا ما يكون في خدمة مقاصدها المتمثلة في تمجيد السلطان وتعظيم الإسلام، بحيث يلاحظ القارئ أن كل من يصادفهم يبدؤون بتبجيل سلطان ليس بسلطانهم! وهكذا يتحول خطاب الرحلة منذ البدء إلى خطاب إيديولوجي عاقل ينطلق مسبقا من كون الرحلة تتم في بلد كانت بلاد إسلام ولا يمكن إلا تصير يوما بلاد إسلام لأن ذلك قدرها. إنه خطاب الفقيه الدبلوماسي الذي يعتبر أن بلاد المغرب لها شرعية تاريخية في أماكن لا توجد إلا بمحض الصدفة التاريخية. وأن المصير التاريخي لا يمكن إلا أن يكون عودة الإسلام لتلك البلاد. إن هذه النظرة الطوباوية هي التي كانت حددت سياسيا مثلا علاقة مولاي إسماعيل بلويس الرابع عشر، وهي من ثم التي تجعل الوصف في الرحلة ديناميا لأنه يتغير بتغير المناظر والمواطن والأماكن فيما يكون السرد ذا طابع سكوني لأنه لا يروي إلا المتواتر والمتكرر في الاستقبالات التي تتم بالشكل التالي عادة: خروج حاكم المدينة وأهلها، استقبال الوفد المغربي بالرقص والموسيقى، ثم قيادته إلى مكان إقامته.

بيد أن هذه المفارقة التي تتم بين الرغبة الإيديولوجية والمهمة الوصفية الناجمة عن القوة السياسية التي كان المغرب لا يزال يتمتع بها باعتبار جنابه المهاب وموقعه في الخريطة الجيوسياسية لتلك الفترة (أواخر القرن الثامن عشر)، سوف تتحلل لصالح النظرة التي تغيِّب السياسي لصالح منطق الرحلة الاستكشافي نفسه، بدءا من رحلة الصفار في منتصف القرن التاسع عشر وصولا إلى رحلة الحجوي في بدايات القرن العشرين. هنا، سوف يتوكد التقدم التكنولوجي للغرب وغلبته السياسية وهو في عز مرحلته الإمبريالية، بعد أن استولت فرنسا على الجزائر وصارت القوى الأوروبية تسعى لتقسيم مناطق نفوذها في شرق المتوسط وغربه وفي قلب إفريقيا جنوب الصحراء.

إن هذا الانتقال من الموقع النِّدي إلى حد ما إلى موقع لا يمكن فيه قياس التأخر بالتقدم، هو ما سيحرر نظرة الرحالة ويفجر طاقته الاستكشافية ويعزز

من ناحية أخرى "رغبته التقدمية" التي يترجمها الإعجاب والانبهار بالتنظيم الاجتماعي الأوروبي بالرغم من عوائق الدين والمقارنات الناجمة عنها.

تعتمد مقاربتنا هنا خمس رحلات سفارية مختلفة في الزمن والمكان:

- **الإكسير في فكاك الأسير**[4] لمحمد بن عثمان المكناسي إلى إسبانيا سنة 1779؛

- **الرحلة التطوانية**[5] لمحمد الصفار إلى فرنسا سنة 1845-1846؛

- **تحفة الملك العزيز بمملكة باريس**[6] لادريس بن محمد بن ادريس العمراوي سنة 1860؛

- الرحلة الأوروبية[7] لمحمد بن الحسن الحجوي لفرنسا وإنجلترا سنة 1919؛

- أسبوع في باريس[8] لمحمد بن عبد السلام السايح، 1922.

ولا شك أن اختيار هذه الرحلات من دون غيرها يتمثل في كونها تمتد على مدة تقارب القرنين من الزمن، وأنها أهم الرحلات السفارية إلى بلاد أوربا، وتمثل من ناحية أخرى تطور الرؤية الرحلية للآخر ومسبارا لتحولات الوعي بالعلاقة بهذا الآخر الغربي الذي عاش تطوراته الحاسمة في هذه المرحلة بالضبط.

تتشكل كل رحلة من هذه الرحلات في نسيجها الإخباري والوصفي والحكائي والفكري بالعلاقة مع ضربين من المعطيات: المرجعية الذاتية من حيث هي بؤرة استقاء للمعلومات واختيارها والتركيز على بعضها وتقديم عناصرها العاطفية والإدراكية، وهي مرجعية تغدو أحيانا نافرة وبارزة بمقدار انفلاتها من المرجعية السياسية المتحكمة في الرحلة وفي طبيعتها. ثم المرجعية السياسية والدبلوماسية، فالرحلة السفارية رحلة تخضع لمقاصد وغايات، الهدف منها المفاوضة (كما هو حال رحلة المكناسي المتعلقة بالتفاوض في افتداء الأسرى الجزائريين لدى الملك الإسباني كارلوس الثالث)، أو مهمة التواصل مع الدول الطامعة في الاستيلاء على المغرب خاصة بعد هزيمة تطوان سنة 1860 واحتلال الإسبان للمدينة وإضافتها إلى مدينتي سبتة ومليلية المحتلتين من قبل، قصد الحفاظ على استقلال البلاد (وتلك كانت مهمة الوزير ابن ادريس العمراوي سنة 1860 في بعثته إلى نابليون

الثالث لتسليمه رسالة من السلطان المغربي مولاي عبد الرحمن)، أو مهمة الصلح والهدنة مع الفرنسيين الذين كانت مطامعهم تزداد في البلاد مع احتلال الجزائر سنة 1830 (وتلك كانت مهمة الوزير أشعاع الذي رافقه الكاتب محمد الصفار إلى فرنسا في مهمة دبلوماسية سنة 1845). أما رحلة محمد الحجوي فكانت للمشاركة في الاحتفال بالعيد الوطني الفرنسي سنة 1919، وهي تمثيلية فقط، فيما جاءت رحلة السايح مساهمة من المغرب في اللجنة التي ستشرف على دراسة وتخطيط مسجد باريس.

إن المفارقة الأساس التي تخضع لها الرحلة السفارية هي هذا الصراع المعلن أو المضمر بين المرجعيتين، السياسية والدبلوماسية، ومن ثم الشروخ التي تظهر هنا وهناك في مفهوم الهوية، الذاتية منها والوطنية. وهي شروخ انفتاحية أو انكفائية حسب الموقع والغائية اللتين ينطلق منهما المؤلف. بل هي شروخ محرِّرة لطبيعة الخطاب بما أنها تكشف عن الظاهر والباطن في المرئي واللامرئي والمكبوت والاستيهامي لحدس القارئ الفطن. وللتوكيد على حركية هذه المفارقة واشتغالها، نورد مقارنة أولية سوف نتوسع فيها لاحقا بين رؤية المكناسي في أواخر القرن الثامن عشر وبين رؤية الصفار في أواسط القرن التاسع عشر. فالمكناسي كان مسؤولا كبيرا في المخزن (الإدارة السلطانية) المغربي، وهذه أول رحلة له إلى بلاد الإفرنج، وقد أتبعها برحلتين إلى بلاد تركية وبلاد مالطة في مهمات مماثلة[9]. إنه رجل المخزن (الإدارة المغربية) بامتياز والإداري المحنك والفقيه المثقف العارف بالتاريخ والمتمثل للموقف السياسي الذي ينطلق منه وللمهام المنوطة به. ومن ثم فرحلته رغب فيها أن تتحلى بموضوعية تتلاشى فيها ذاته وحواسه لكي لا تظهر منها إلا شخصيته الخادمة والممثلة تمثيلا مطلقا للمنظور السلطاني في كل وجهاته. وهذه الرصانة تؤثر سلبا على الحكي الذي يتقلص كثيرا لصالح الوصف، بحيث نجد أنفسنا أمام حكي محجوز ووصف شبه تقني للمعطيات البصرية التي تلتقطها العين؛ الأمر الذي يجعل من هذه الرحلة ذات استراتيجية خطابية محكمة، وأشبه بالتقرير الذي يوجه مباشرة لقراءة السلطان. وهو أيضا الأمر الذي يجعل من اللحظات الذاتية لحظات للدهشة والعجب بامتياز، تتجاوز قدرات الذات على كتم ذلك الإحساس لأنه خير مبلِّغ

لعظمة المرئي أو جانبه المدهش. من ناحية أخرى فإن الرحلة تبعا لذلك تتسم بثلاث سمات أساسية ناجمة عن هذه الاستراتيجية الخطابية: التكرار في الحكي وهو التعبير الأسمى عن طابعه المحجوز، وتكرار الرغبات الإيديولوجية النابعة من صور وقوالب جاهزة ناجمة عن الموقف الديني أو التاريخي، وكبح جماح التصورات الاجتماعية المعبرة عن الموقف المسبق فيما يخص العوائد الاجتماعية للآخر، بحيث يذكرها المؤلف في الغالب باعتبارها عوائد غير قابلة للتقويم. ولا غرو في كل هذا، فالرحلة جاءت في وقت كان فيه المغرب لا يزال يتمتع بقوة كبرى ويحسب له ألف حساب في المنطقة، مما جعل السفير يتعامل بالنِّدية المطلوبة في مثل هذه الظروف.

بالمقابل فإن محمد الصفار صاحب الرحلة التطوانية مرافق للسفير الذي كان صديقا له وكان مثله في عز الشباب. وهو أديب وفقيه متفتح على معطيات العصر، وسبق له أن اطلع على رحلة الطهطاوي. وهي السمات التي جعلت أسلوبه أقل انغلاقا، وبلاغته أكثر شخصية، وأحاسيسه أشد انطلاقا، بحيث نجد نفسنا في العديد من مقاطع الرحلة أمام نص أدبي له متعته الحكائية ونكهته الخاصة. بل هو الأمر الذي جعل الصفار يُبين عن دهشته وإعجابه بما يراه ويعاينه، ويصف ويحكي بكامل الحرية والانطلاق أحيانا عن مشاهداته، بل يتجاوز ذلك إلى الإغراق في الذاتية وكأنه يكتب نصا تخييليا حديثا.

حين يلج المغربي بلد الآخر لأول مرة يجد نفسه أمام مظاهر طبيعية وتقنية واجتماعية ومظهرية تثير في نفسه العجب وتمس مناحي إدراكه وقوالبه الجاهزة التي ورثها من عالمه، والتي يحملها معه في جسده ووعيه وبصره. ولا يخفى أن الرحالة مهما بلغ وعيه الحضاري والثقافي ومعارفه عن الأمم الأخرى التي اكتسبها من الكتب والأخبار لا يمكن إلا أن يعيش الواقعة مباشرة في حيوتها الآسرة. وبهذا الصدد يمكننا أن نذكّر بأن رحالة من قبيل ابن عثمان المكناسي، يبين عن استراتيجية تختلف بالغ الاختلاف عن استراتيجية الصفار مثلا بالرغم من أن ما يفصل بين رحلتيهما لا ينيف عن النصف قرن إلا بقليل.

يتخذ المكناسي منذ البدء وضعية الملاحظ الذي يبدو أنه خبر مظهريات الآخر بحيث إن حكيه ووصفه في هذا المضمار يبين عن نظرة تعتبر التبرج واختلاط الرجال والنساء في الحياة العامة والرقص النسائي أو الثنائي أمرا يدخل بكل بساطة في عوائدهم. علاوة على ذلك فإن أمورا من قبيل الرقص مثلا تأتي في سياق يعبر عن الحفاوة والاهتمام والتقدير الرسمي لسفير السلطان. ومن هذا المنظور، فإن أي انتقاد لذلك يكون من باب الخطإ الدبلوماسي والفجاجة التي لا تليق بالسياق الذي تتم فيه الرحلة. وحتى يحافظ على هذا التوازن بين موقفه الأخلاقي وموقفه الديبلوماسي، نراه يعلن عن استنكاره للاستعراض الراقص ولتبرج النساء وقبوله المكره لذلك، وهو الاستنكار الذي لن يكرره خلال فصول الرحلة: "وبعد العشاء، اجتمع بالدار المذكورة نساء أعيان البلد والضامات (Dames) بقصد أن يسلمن علينا. فأخبرني الحاكم، فتلكَّأت عن الخروج إليهن لأنه لحقنا من الركوب في الكدش مشقة من كثرة حركاته لعدم إيلافنا ذلك،. فألح علينا الحاكم، فلم يمكنني إلا إسعافه، فخرجت فإذا بجمع كثير من النساء قد أظهرن زينتهن وتبرجهن تبرج الجاهلية الأولى، فأظهرن من الفرح والسرور والأدب ما قضينا منه العجب، وقابلناهن بما يجب وانصرفن"[10].

تتكرر هذه المشاهد وتتنوع تفاصيلها لأن الرحلة الرسمية للسفير المغربي كانت تقابَل في كل مدينة وبأمر من الملك الإسباني بالحفاوة الرسمية اللازمة. بيد أن هذا الحكم لا يتكرر، إنه أشبه بتبرئة الذمة من شهود المنكر الذي سيلاحق السفير رغما عنه طيلة سفره. لكن ما لا يفصح عنه السفير هو أن هذه التجمهرات والحشود كان وراءها أيضا الفضول إلى التعرف على هؤلاء الأجانب الآتين من بلاد الإسلام، بمظهرهم وسلوكهم.

من ناحية أخرى، فإن نظرة العربي إلى آخره تتسم بكل مياسم الهوية الوحشية[11] لدى ابن عثمان المكناسي الذي لا زال يرفض وجود الدولة الإسبانية وحين يتحدث عن مدينة من المدن التي عاش فيها المسلمون يردفها بقوله المسكوك: "أعادها الله دار إسلام". أما لدى الرحالة الآخرين فإن الظروف

الجيوسياسية الجديدة قد جعلتهم أكثر انفتاحا بحيث إذا أنكروا مجالا واستنكروه فإنهم مع ذلك يقبلون بمظاهر كثيرة سنأتي إلى ذكرها.

يشكل الجسدي والمظهري إذن مجال السجال مع الآخر ومرتع الهوية العمياء والاختلاف الوحشي. ومعايير القبح والجمال لا تخرج عن هذا الإطار. فابن ادريس العمراوي يتطرق لهذا المضمار مدخلا إياه في باب النادرة: "(نادرة) لما وصلنا هذه المدينة [ليون]، رأينا شخصا جميل الصورة، كامل الأوصاف الظاهرة، خفيف الشمائل، كحيل الشعر والطرف، عليه سيما اللطافة والظرف كأنه من أبناء العرب. وكنا لم نر وجها جميلا منذ دخلنا برّ النصارى، فأخذ بأبصار جميع رفقائنا، وأشاروا بأن أنظم لهم فيه غزلا يتخذونه دعابة وهزلا. فأنشدت بديهة وإن كنت لست من فرسان تلك الجهة:

رأيت غـــزالا ببـــاب أســـير   يصيـد القلـــوب بلـحظ كسيرْ

رمـــاني بسهـم مـــن أجفانـــه   فغـــادر قـــلـبي لديـــه أسيـرْ

فيأيهـــا الـــركـب قـولـوا لـــه   إذا ضــاع قلـبي بمـــاذا أسير"[12].

الجسدي إذن مضمار إطلاق العنان للذاتية التي تخرج الرحلة من طابعها الجاف وتختلسها من استراتيجيتها الخطابية ومعانيها الموجهة. بيد أن هذه الذاتية ليست لتنزاح عن معايير النموذج الجمالي العربي في صيغته الثقافية المقننة وفي نماذجه التي بلورها من خلال الشعر والأخبار[13]. من جهة أخرى فإن الحديث هنا لا يتم عن الأنثى وإنما عن كيان قد يكون بالأحرى ذكوريا (الغلام) أو في أحسن الأحوال عن كيان جمالي بلاغي تخييلي ينصاغ من خلال الذاكرة الثقافية. وقد أبان العمراوي منذ بداية الرحلة عن هذا الطابع الذي يحول الرحلة إلى مجال أدبي وإلى متعة مزدوجة تلتقط الجدي والهزلي، الذاتي والموضوعي. فهو ينصاع للتغني بالغلام متخذا في ذلك الترجمان المرافق له ذريعة، مبينا هنا وهناك عن طاقة شعرية تبتغي المتعة البصرية والتخييلية، كما

نلاحظ ذلك هنا: "وقد كان ينشدنا أشعارا أدبية ونوادر مستظرفة. أنشدنا يوما بيتين نسبهما للشيخ البكري وقد ناولنا خادم ذو لحية كأسا من القهوة:

قهــوة بنٍّ لا بــأس بهــا ... لــكــــن ســـاقيهـــا ملتــح

قـــولـوا لـذلك الـصبي يـأتي بها ... لأن هــــذا الـشخص لا يستح

وكان معنا مرة في الطريق فرأى امرأة حسناء وأطال النظر إليها فظن أننا فطنا له فأنشد معتذرا:

أميـل إلى الـشكل الظريف إذا بدا ... أمتع طــرفي فيـــه ثـــم أردده

ومــا مقصدي فعــل القبيح وإنما ... أشاهـــد صنــع الله ثـــم أوحده

وطلب مني تخميس هذين البيتين وألح في ذلك فقلت مساعدة له:

غرامي صحيح في الجمال فمن غدا ... يلـوم أهـالي الـذوق كان مفــندا

وعــندي حب لا يـــزال مجـــددا ... أميـل إلى الـشكـل الظريف إذا بدا

أمتـــع الـــطرف فيـــه ثـــم أردده

ومن يستطيع الصبر في الحب عندما ... يقابلـــه خـــد يمـــاثـــل عـندما

بـل مــذهبي أني أرى ذاك مغْنمـا ... ومـــا مقصـدي فعل القبيح وإنما

أشـــــاهـد صنــع الله ثـــم أوحده"[14].

لا شك في أن هذه الذاكرة الشعرية واللعبة النظمية، الغرض منها من جهة بث المستملحات في الرحلة، وتكسير طابعها الكرونولوجي بتبيان ثقافة المؤلف وقدراته الشعرية والبلاغية، ومن ناحية أخرى الصراع الثقافي مع الآخر حتى لو كان مستعربا مثل هذا الترجمان وفي حقل يفترض في العربي أن يتقنه ويبرع فيه لأن ذلك مصدر لفخره ونخوته. ولا يخرج الصفار عن هذا الإطار، إذ يؤكد أفضلية هذا النموذج الجمالي على النموذج الأوروبي، فبعد أن يصف جمال نساء باريس، يستفيض في إطار الملاحة العربية والخمار الأسود سرد نادرة متداولة في كتب الأخبار. وينتهي إلى التعريف بطبيعة العشق والعلاقات بين الرجال والنساء لديهم من غير أي استنكار. بل إننا نستشف لديه ضربا من الإعجاب الخفي بذلك: "ولنسائها نصيب من الجمال والبياض وخصب البدن. وسواد العين والحاجبين معدوم عندهم، والنادر لا حكم له. فلذلك يزين نساءهم لبس السواد ويواتيهن أكثر من غيره من الألوان ويحسُن أن ينشد هنا في ذلك:

رأيتـك في الســـواد فقلـــت بدر	بـدا في ظلمـــة الليـــل الـــبهيم
وألـــقيت الســـواد فقلت شمس	محت بشعاعهـــا ضـــوء النجوم

(...) وليس عندهم الغزل والتشبيب والتعشق إلا بالنساء، ولا يميلون إلى الغلمان والأحداث، وذلك عندهم عيب كبير، وفيه العقوبة ولو كان برضاهما، بخلاف عشق النساء والخلوة بهن، فإن ذلك إذا كان عن رضى منها لا يتعرض لهما متعرض، ولا يلزم فيه شيء عندهم..."[16]. إن معايير الحسن والجمال كما يتمثلها الرحالة ليست مطلقة، فهنا وهناك يتخلى العربي عن مخزونه الجمالي ليرى بالعين المجردة. والحقيقة أن هذا الانفتاح قد يكون نتيجة للمسافة التاريخية بين رحلة الحجوي مثلا ورحلة الصفار، مع ما استجد من حماية للمغرب، واختلاط بالغربيين في مجمل البلاد. ولعل ما يعلن عنه الحجوي من ثناء مطلق على جمال باريس وأهلها ما يؤكد قولنا: "فسبحان من جمع الجمال وتجلى عليها بالجمال الدنيوي الظاهر، في كل شيء يراه الناظر: فأهلها ذوو ذوق لطيف مصيب، لا يميلون في أزيائهم ولباسهم ومنازلهم داخلها وخارجها إلا

الجميل، فلا يقع طرفك ولا يلمح ناظرك إلا الجمال في وجوه السكان وأخلاقهم ولباسهم ودورهم وحوانيتهم..."[17]. غير أن هذا الإطراء الزائد ما يلبث أن يترك المكان لبعض التحفظ. فارتياد الباريسيين للملاهي والمسارح والأوبرات، يحمل في نظر المؤلف خلق شروط الفحش، وهو ما يتنافى مع "الذوق العربي". "وتلك نتيجة "الرفه الزائد والحرية المطلقة، وعدم التمسك بأهداب الدين، ولا سيما النساء، فقد خلعن ربقة الحياء وتبرجن تبرجا لا يتصور فوقه إلا سفاد الحيوانات في الطرق جهارا... فهذا شيء أفسد الأخلاق، ولا تستحسنه الأذواق، ولا يقول به طبع ولا عقل ولا شرع"[18]. تنبني هذه المفارقة على عدم إدراك أن الحضارة الغربية كليةٌ في تطوراتها، وأن الحرية، على الأقل الاجتماعية منها، التي تعيشها النساء الغربيات مرتبطة ارتباطا وثيقا بتطور العقليات ومن ثم تطور العلائق الاجتماعية. وهي المفارقة نفسها التي نهل منها سابقا محمد بن ادريس العمراوي ستين سنة قبل ذلك. وكأننا هنا أمام ثوابت أخلاقية لم يؤثر عليها تطور العلاقة بالآخر والقدرة على تفهم ارتباط المظهريات بالسلوكيات الاجتماعية عموما: "ويكفي في تقبيح سيرتهم وخبث سريرتهم غلبة النساء عليهم وجريهن مطلقات الأعنة في ميادين الفجور والفواحش من غير أن يقدر أحد على منعهن مما يردنه من ذلك، ولا تعنيفهن. وطاعة النصارى [لاحظ التعميم الديني!] لنسائهم ومبالغتهم في اتباع مرادهن أشهر من أن تذكر... حتى إنهم يقولون في أمثالهم: باريس جنة النساء... والمرأة هي رئيسة البيت والرجل تابع لها..."[19]. وهنا يمتزج وصف العوائد مع الاستنكار بحيث يقدم الرحالة ملخصا لما عرفه عن وضعية النساء الاجتماعية، من غير أن يسعفه الوقت للتطرق لحقوقهن الاجتماعية التي كانت آنذاك لا تزال في مرحلة بدائية.

الجسد الذاتي في مرآة الآخر

إذا كان المكناسي يقدم لنا تجمهر الناس حول موكبه السفاري في شكل احتفاء، كما ذكرنا ذلك، فهو لم يميز أو لم يردنا أن نميز بين الجانب الاحتفائي

والجانب الفضولي الفرجوي في هذا التجمهر الذي كان يحوم حوله عند دخوله أي مدينة إسبانية. هذا الأمر هو ما سينتبه إليه ويشير إليه بكل وضوح ابن ادريس العمراوي حين خرج الجمع للنزهة: "وقد داروا بنا في ذلك الجنان على كبره ونحن نمشي على أرجلنا على أكثر من ثلاثين محلا من هذه المياه، كل محل في نوع، وما أكملناها حتى تعبنا تعبا لم نر مثله في هذه السفرة. وانضم إلى ذلك ما غشينا هناك من الآدمي ينظرون إلينا ويتعجبون من هيئاتنا، فقد كان يتبعنا هناك من المتفرجين أكثر من ثلاثة آلاف بين رجال ونساء، والنساء أكثر زيادة على من لم يتبعنا منهم، حتى كنا نرى الجنان (الحديقة) يموج بهم موجا. وأينما ذهبنا تبعونا. وقد كان معنا نحو العشرين من العسكر، يفتحون لنا الطريق في وسط الناس ويدافعون هنا. ولولاهم لهلكنا من شدة الازدحام"[20]. وإذن، فإن هذه اللعبة المرآوية تمكّن من الوقوف على خاصية مزدوجة، تتعلق بأن كل جسد راءٍ هو جسد مرئي[21]. ومن ثم فإن الرحالة الذي يسجل كل ما تقع عليه عينه هو أيضا موضوع للتفحص من قبل الآخر. إنه الجسد الشخصي الذي يتحول إلى حكاية تحت نظرة الآخر[22]. ففي هذه الفترة بالضبط، كانت الكازيطات (المجلات والجرائد) تتابع بفضول كبير هذه الرحلات الرسمية. وكانت تنشر استطلاعات مصورة بتقنية الحفر (gravure) عن تفاصيلها وتقدم كذلك بورتريهات عن شخصياتها الرئيسة. كما تنشر كل ما يتعلق بتنقلاتها. فالعلاقة بالآخر لا تكون أبدا أحادية الجانب، خاصة أن الرحلات الرسمية تتم بمظهرية تقليدية يحافظ فيها كل واحد على طابعه كشخصية تلعب في مسرح هو مسرح العلاقات الدبلوماسية.

بهذا المعنى يغدو جسد الغريب ومظهره جسدا بلاغيا لأنه يخضع لعمليات مجازية تبتغي تجميل الصورة ومنحها طابعا مؤكدا. وهو في عين الآخر يغدو جسدا خياليا أو على الأقل غرابيا (exotique) لا يتم التآلف معه إلا بالمبادلات والأسفار والكتابات والتواصل الحضاري الشامل. لنلاحظ كيف تتبدى هذه الغرابية، لتنتهي بأن تُحوِّل العلاقة السياسية إلى علاقة شبه فنطاسية: "وقد

أخبرنا ترجمان كان معنا أنه سمع امرأتين منهم تتحدثان في شأننا، فسألتْها عما يأكل هؤلاء الناس، وهل أكلهم مثل أكلنا، فأجابهما رجل كان يسمعهما، بأنهم يأكلون الآدمي، وأن سلطاننا يهدي لهم في كل يوم امرأة يأكلونها. فتعجبنا من ذلك. وسبب اجتماع هذا العدد هناك كون ذلك يوم الأحد وهو يم عطلة..."[23]. وهكذا فإن الغريب يتحول إلى موطن للغرابة ويغدو التمركز حول الذات الغربية من شأنه أن يرمي ما هو غير ذلك في حضن الوحشية والبدائية.

يتحول الغريب إذن إلى فرجة حية تغذي، من جهة، ذلك التمركز لدى الآخر وتفتح في الآن نفسه عيونه على وجوده في اختلافه غير القابل للاختزال. من ثم، فإن المتخيل الغرابي الذي يتغذى من سلم التحضر يجعل من الآخر آخر مطلقا، وهو ما سماه عبد الكبير الخطيبي اختلافا متوحشا. إنه متوحش لأنه يجعل الهوة بين الذات والآخر غير قابلة للتفاوض. ومن غريب الأمور أن هذه الدهشة الغرابية استمرت عقودا بعد ذلك ولم تهدأ حدتها، بحيث إن محمد بن الحسن الحجوي، سوف يبدي امتعاضه من هذه الظاهرة ويبدي سخريته اللاذعة من هذه النظرة، وذلك عقدين بعد بداية القرن العشرين: "ولما كنا في باريز لم يكن الناس يجتمعون علينا، أما هؤلاء (أهل ألزاسيا) فجعلونا عجبا، وكانوا يجتمعون لرؤيتنا رجالا ونساء وصبيانا، وأكثروا في ذلك مما يدل على خفة أذهانهم، كأن الله ما خلق بني آدم إلا ليلبسوا لباسهم، وكأن آدم خرج من الجنة بلباس أوربا، مع أنهم أقل حذقا في اللباس من الفرنساويين [يعني الباريسيين]، فالفرنساويون يتجملون أكثر منهم ولا سيما النساء. وقد جاءت امرأة تسألنا متعجبة من لباسنا: هل أنتم يهود؟ وأخرى تقول: هل أنتم تلعبون في الطِّياطر [المسرح] يعني الملاهي، حتى حصل لبعض الأعضاء نوع ضجر من ثقل سؤالهم وكثرة تفرجهم"[24]. هكذا إذن يتحول الجسد الشخصي بمظهريته المخالفة إلى جسد فرجوي منذور لفضول الآخر ومتعته البصرية، ومن ثم إلى جسد تخييلي كلية[25]، الأمر الذي ينتج تصورات متنافرة على مستوى الاستراتيجيات المظهرية، ومسافة تولد الهزلي من جهة، والساخر من جهة ثانية، في حرب تكون هي حرب المظهريات الجسدية.

ويميل بن عبد السلام السايح إلى الحرية الخطابية نفسها ويدفع بها إلى حد الغزل الفصيح، حين يتحدث عن هذا الأمر بمدينة بوردو: "وترى أهلها يعجبون بزي الغريب (بخلاف الباريزيين فقد أنِسوا زي المغاربة فلا يلتفتون إليه إلا قليلا). فكنا إذا مشينا، كانوا خلفنا، وإذا وقفنا، أحدقوا بنا وتحلقوا حولنا وخصوصا السيدات والخرائد والممسودات: فإنهن يعجبن بشكلي ويغالبهن الضحك بينما أنا أعجب من رقتهن وتثنيهن:

كلانا ناظر عجبا ولكن عجبت بحسنها وتفتْ بشكلي [غالبها الضحك]"[26].

إنها مقابلة يستطيع من خلالها الرحالة امتصاص غضبه (ذلك الذي عبر عنه بشكل ساخر الحجوي) ليحوله إلى لعبة مغازلة تقلب الوضع وتحول الرائي الذي أصبح مرئيا رائيا بدوره. وهذا التثليث البصري يغني النص ويخرجه عن ثنائيته البصرية والقيمية المعهودة، ليحوله إلى مجال لصراع الرغبات: الرغبة الغرابية من جهة والرغبة الشهوانية من جهة ثانية، لينتقل بذلك الصراع إلى مجال توكيد الفحولة العربية بما تختزنه من مفردات لا نجدها إلا لدى فطاحل الشعراء العرب.

وكما ذكرت ذلك سابقا، فإن اهتمام المغربي الرحالة بأحوال البلاد التي يرتحل إليها لا يمر فيها من غير اهتمام مقابلٍ من جانب الآخر. فإضافة إلى الاهتمام الشعبي بالبعثات المغربية، من باب الفضول والرغبة في التعرف على الآخر، وما يخالط ذلك من نظرة استشراقية أو غرابية، كانت الصحافة والإشهار وغيرها من وسائل الدعاية والاتصال تهتم أيما اهتمام بالمغاربة قدر اهتمامهم هم بها. فإذا كانت نظرة المغربي الرحالة تتجه إلى القدرات الطباعية والإذاعية للخبر التي تنتجها تلك الجرائد (أو الكازيطات gazettes) ولأنماط التواصل التي تخلقها، فإن هذه الجرائد صارت تقدم الاستطلاعات لقرائها. وهي استطلاعات تنضاف إلى التقارير التي يصوغها المرافقون الرسميون لهم لتشكل سبْرا لحضور الآخر ولبناء معرفة ولو صحفية به. من ناحية أخرى، يسهر الصحفيون على تقديم صور حفرية مرسومة للرحالة والوفد عموما، وللشخصيات المهمة فيها. وبعد انتشار التصوير الشمسي، صارت مجلات عديدة تنشر استطلاعات مصورة

عن هذه الرحلات وتسجل أطوارها. ونحن لا نعلم إن كان هؤلاء الرحالة قد اطلعوا على تلك الاستطلاعات وعلى صورهم في الغازيطات، بل لا نعرف من ثم نوعية تلقيهم لتلك الصور والآراء المبثوثة في المقالات لأنها وصلتنا عن طريق آخر.

إن الرغبة المعرفية التي يبين عنها المغاربة في رحلاتهم تقابلها من الجهة الأخرى رغبة معرفية ليست بأقل حصافة ولا دقة. ففي الوقت الذي كانت فيه الرحلات المغربية تتوالى لهذا الهدف الدبلوماسي أو ذاك، كان الغربيون يقومون برحلات مماثلة وبعثات لاستكشاف ذلك البلد المستغلق، الذي لم يعرف الهيمنة التركية، والذي أجج فضول ومطامع الغرب. وسواء تعلق الأمر بدو أميسيس أو إدمون دوطي، أو أندريه شوفريون أو بيير لوتي أو غيرهم، فإن محددات النظرة الرحلية الاستكشافية إن هي اختلفت فإن محددات البنية الأدبية لا تختلف كثيرا حكيا ووصفا وتقويما. وقد يكون من المفيد بهذا الصدد أن تتم المقابلة بين نظرة هؤلاء وأولئك للوقوف على نقط الاستدلال في النظرة للآخر وفي آلياتها الداخلية ومحدداتها الإيديولوجية العامة. وهو ما لا نستطيع القيام به هنا لضيق المجال.

الجسد باعتباره صورة

من الغريب أن ترتبط الصورة بالجسد بشكل قدري منذ أصلهما اللغوي حتى التمثلات الثقافية والترابطات القدسية التي يفترضانها معا في حقل المعتقدات والسلوك العبادي للناس، سواء بالتحريم أم بالتعبد. لهذا فإن هذين الموضوعين يشكلان مسيرين متوازيين في الحقل البصري للرحلات السفارية، لا من حيث كونهما يثيران بشكل خاص مسألة المعتقدات والتشريعات، ولكن لأنهما يثيران تقابلات تغدو أحيانا من قبيل الاستبدال الرمزي، بحيث يصبح الجسد صورة أي كيانا متخيلا، وتأخذ الصورة صفة الجسم الواقعي. ولعل ما صادفه الرحالة في بلاد الغرب، من ألعاب بهلوانية ومسرح وأوبرا يدخل في هذا

المضمار، ويثير الدهشة والعجب مقدار ما تثيره الصورة المنحوتة أو المرسومة بشكل تجسيمي تشخيصي.

في هذا السياق، لنبدأ بما عاينه صاحب الإكسير في فكاك الأسير: "ومن أغرب ما رأيت هنالك (بقرطاجنة) أن رجلا له ابنتان إحداهما من أربع عشر سنة والأخرى من سبع سنين، وردوا من بلاد لطالية (إيطاليا) يلعبون على الأحبال. وقد رأيت من يلعب ذلك اللعب، ولا رأيت مثل ذلك العجب. فقد رأيت إحدى الصبيتين تمشي على حبل رقيق بنعلها أماما وخلفا، وتنام على ظهرها فوق الحبل، وتقوم وحدها على رجل واحدة وترفع الأخرى، وتجعل على وجهها ثوبا خشينا، وتمشي على الحبل ولا تنظر، ثم تضرب الطبل بيدها والبوق بفيها، وتخرج البارود بمكحلة (بندقية). وأغرب من هذا كله أن تجمع يديها ورجليها من ورائها وبطنُها يوالي الأرض، وغير ذلك من الغرائب ما لا يقبله أحد إلا شاهده"[27].

إن العجب الذي يأخذ بناظر الرحالة هنا، وهو الذي جال بلادا كثيرا ورأى من قبل من العجائب ما رأى، يتصل أساسا بانتقال الجسد من وظائفه الاستعمالية والعبادية المألوفة إلى جسد لهواني (ludique) لا حدود له يكاد يتحدى قوانين الجاذبية ويتحول إلى صورة مطواعة لصاحبها. والحقيقة أن الألعاب البهلوانية التي يتحدث عنها ابن عثمان المكناسي معروفة أيضا في بلاد المغرب، لدى طائفة تسمى "أولاد سيدي أحمد وموسى"، كانت ولاتزال تمارس ألعابها في الأسواق والمهرجانات. لكن محدودية ألعابها تغدو هنا أمام هذا "السرك" بمعناه الحديث مثارا للدهشة لأنها تحول الجسد إلى كيان مطاط يتجاوز المتوقع في المهارة والخفة والليباقة.

يشكل المسرح والأوبرا أيضا مجالا لرفد العلاقة الأصلية والأصيلة بين الجسد والصورة. فالجسد اللهواني ينفصل عن الجسد الشخصي والجسد الموضوعي، بل ينفصل عن مفهوم الجسد عموما ليتحول إلى صورة تشتغل ضمن مجموع الصور الأخرى يرتبط بها، يتغذى منها ويغذيها. وذلكم حال المسرح الذي

يتشكل فيه الجسد (أي يأخذ أشكالا وصور عديدة) مثله قي ذلك مثل الكائنات غير الجسمانية أو الكائنات الروحانية من جن وملائكة[28].

ولقد كان الصفار كثير الحساسية لهذه الممارسات اللهوانية، فهو قد اطلع على ما جاء في رحلة الطهطاوي قبله بعقود وأدرك جيدا الطابع التربوي للمسرح فلم يبد تجاهه كثيرا من الامتعاض والاستنكار. بل إن المرافق الفرنسي للوفد المغربي قد كتب في تقريره أن البعثة قد ارتادت المسرح (ما يسمونه الملهى) مرات متوالية: "وقد أعجب أعضاء البعثة المغربية بالمسارح الباريزية، فترددوا على قاعة العروض مرات عديدة. وشاهدوا في مدة لا تتجاز أسبوعا واحدا عروضا لثلاث فرجات مختلفة، عرضا للأوبرا، ومسرحية، ثم حفلة غنائية أحيتها الآنسة راشيل التي اشتهرت في قاعات العروض الباريزة"[29]، مما يفسر تخصيص الصفار لصفحات كثيرة للتياترو (المسرح) وإعجابه به واعتباره "جِدا في صورة هزل، لأنه قد يكون في ذلك اللعب اعتبار أو تأديب أو أعجوبة أو قضية مخصوصة، ويكتسبون من ذلك علوما جمة"[30]. ومن الغريب أيضا أن يركز الصفار على الطابع التصويري للمسرح فيصف ما يعرض فيه بما يقرب من الخيال الإعجازي: "وقد رأيناهم مرة صوروا الجنة بقصور وأشجار وأنهار ومنظر حسن، وصوروا ملائكة يطيرون في الهواء بأجنحة بيض. وذلك بأن عمدوا إلى جوارٍ صغار وجعلوا لهم أجنحة، وربطوا كل واحدة بخيط رقيق لا يُبصر إلا بعد التأمل، يمسكها من أعلاها، وشخص يُجريه من فوق بحيث لا يظهر، وإنما ترى كأنها تطير بجناحيها في الهواء. وصوروا أمواتا خرجوا من تحت الأرض، وشخصا آخر ابتلعته الأرض حتى ريءَ بعض ذلك في الجنة. ويصورون أيضا الطوفان وسفينة نوح"[31]. وحين يتطرق الصفار لأوبرا فإنه يحس أن الأمر يتعلق لا بأجساد بل بكيانات متخلية: "وتارة يكون لعبهم المذكور برقص الجواري، فيمسكن بأيدي بعضهن ويأخذن في رقص عجيب وتليين أعضائهن وتثنية معاطفهن، حتى يكاد أن يلتقي فمها بعقبها، ويقفزن على رجل واحدة ويدخلن في بعضهن البعض حتى كأنهن لسن آدميات"[32].

بيد أن الصفار إذا كان قد أفرد لهذه المظاهر الجسدية اللهوانية ما أفرده لها، مبينا تارة عن إعجاب كتوم وأخرى عن إعجاب وانشداه صريحين، فإن ابن

ادريس العمراوي، لا يوليها الكثير من الاهتمام، ويعتبر الكوميديات من باب "الهزليات، لكنهم مغرمون بها كل الغرام ومولعون بها كل الولوع"[33]، ويضيف بصدد "الكمدية السلطانية": "وكنت أضحك من ذلك وأعده من جملة المزاح الذي لا يُعبأ به ولا يوبه له، وأنه ليس من الجد في شيء، حتى وقفت على كلام الشيخ رفاعة الطهطاوي في رحلته، حاصله أنها أمور جدية في صفة الهزل"[34]. ويتبع في تبرير ذلك على غرار الصفار خطابا حول أهمية الهزل والضحك وفوائد الغناء والطرب، وإن كان خطاب الصفار معتمدا لا على آراء علمية وإنما على أخبار وأحاديث نبوية تؤكد فيه صفة الفقيه العالم. وعلى عكس الصفار ومن معه في بعثته، فإن العمراوي سوف يتفادى حضور هذه الفرجات خاصة منها الرقص، أي الأوبرا: "وقد عرضوا علينا الذهاب لبعض الكمديات، فاعتذرنا في واحدة فيها الغناء والرقص، بأن الغناء لا نفهمه، وما لا نفهمه يثقل علينا سماعه، وبأنه يحرم علينا في ديننا النظر إلى النساء التي يرقصن، وفي أخرى فيها المحاجات والأسئلة والأجوبة [يعني المسرح بحواراته] بأنها بغير لغتنا فلا فائدة في حضورنا فيها"[35]. وعوض ذلك، وعلى عكس الصفار الذي لم يترك شيئا يفوته من الفرجات، اختار العمراوي على المسرح لعبة الخيل التي خصص لها وصفا مفصلا، والسرك الذي تلقاه بدهشة ابن عثماني المكناسي كما تطرقنا إليه سابقا. وبعد الوقوف عليهما يصرح "ولم أر في تلك اللعبات أعجب من هذا وهو من المخاطرة بالنفس"[36]. وبعد أن يتطرق لوصف فرجة سحرية يقول عنها بأنها مثل النوع الذي نسميه بالخنقطرة، يجمل رأيه في هذه الجوانب الفرجوية وكأنه يتخلص من الاعتراف بموقعها وأهميتها في الحياة الغربية قائلا: "وقد طال بنا القول في وصف هذا الهول مع أن ما سكتنا عنه من أمورهم أكثر، وما أوتوا من زينة الحياة والتوسع فيها أشهر من أن يذكر. ولو أطلقنا عنان القلم في تفاصيل جمال هذه المدينة [باريس]، واحتوت عليه من الزينة، لم يقف عند حد، ولأفضينا إلى الطول الممل، والإكثار من مدح العاجل المضل. وما ثم إلا زخارف الحياة الدنيا وبهرجتها، وسرابها الزائل وترّهتها. ولكن في الاطلاع على هذه الأمور ومعرفتها معرفةُ قدر نعمة الله على المؤمنين بتخليصهم من فتن الافتتان بزينتها والاغترار بعرَضها الفاني الموجب للإعراض عن الله تعالى"[37]، ناعتا

الآخر بالكفر والفسق، وهو ما يفسر غلبة النساء عليهم... من ثم فإن الموقف الديني يغدو ذريعة لعدم التواصل مع الآخر بشكل منفتح. فإذا كانت اللغة عائقا كما يكرر ذلك رحالتنا في فهم واستيعاب مضامين الفرجات الغربية، فإن الألعاب لا تحتاج إلى وسيط لغوي. لكن الإحساس بالذنب يغدو منتجا لمفارقة أساسية ألححنا عليها منذ البداية، بين الرغبة البصرية والوازع الديني الذي يدعو إلى غض البصر من جهة وإلى التركيز على ما هو منتج وإنتاجي عملا وعبادة من جهة ثانية. إنه الأمر الذي جعل الصفار مثلا يستفيض في الحديث عن الهزل في الإسلام من وجهة نظر فقهية، وكأنه بذلك يقلّل من حدة هذه المفارقة ومن ذلك الإحساس بالذنب، الذي يحول الرحلة إلى الغرب إلى اختبار عسير لحواس الرحالة ولوعيهم الديني ولقدراتهم الاجتهادية أيضا. من ثم فإن تحديد الاختلاف من خلال الإنكار يكون بهذا المعنى عملية يتم من خلالها صيانة الذات وصيانة تميزها ومخرجا من الاختبار، يكون للأسف مخرجا سلبيا لا جدليا كما كان حال رحلة الطهطاوي على سبيل التمثيل لا الحصر.

ومن الغريب أن الحجوي حين استدعي لمسرح الأوبرا بباريس لمشاهدة مسرحية سيعبر تقريبا عن الرأي نفسه الذي عبر عنه العمراوي وإن بالكثير من السخرية: "... أما الرواية التي مثلت، وما فيها من الفوائد، فذلك شيء ليس هو ذوقنا، بل لا نستفيد منه شيئا لعدم معرفتنا بلغتهم، وعدم ملاءمته لمألوفاتنا وحركاتنا، حتى أن الجنرال موريال [مدير الأمور الأهلية في الإقامة العامة الفرنسية بالمغرب]، حاكم الرباط، الذي كان مرافقا لوفدنا ومكلفا بشؤونه قال لي: إن الناس يصفقون عند تمام الرواية، فمن المناسب أن تصفقوا. فامتثلنا، وكنت أصفق من غير أن أفهم لأي شيء صفّقت، ولا أدري ما استحسنت، لأن التصفيق دليل الاستحسان عندهم. فكنت كنائحة مأجورة تتفعل البكاء وليست باكية..."[38]. بيد أن الحجوي يستدرك الأمر ليتحدث مباشرة بعد ذلك عن فوائد المسرح ومقاصده التهذيبية والأخلاقية. ولا يخفى أن هذا الموقف المتواتر لدى رحالتنا يعبر عن مقاومة للتحديث الثقافي، وهو الأعسر، مقارنة مع القبول الطوعي بالتحديث التقني والاجتماعي. والغريب في هذا الموقف أنه يقف، مرة

أخرى، على مفارقة كبرى بين الذاتي والخبري، هذا في الوقت الذي كانت فيه إرهاصات المسرح بالمغرب وبذورها الجنينية تتأهب للانبثاق[39]. فكيف لم يفطن هذا الرجل لتلك التحولات الثقافية، هو الذي يعتبر نفسه رجل حداثة وإصلاح إلى الحد الذي آمن فيه بالحماية الفرنسية واستراتيجيتها التحديثية؟

الصورة المنكرة

بالعلاقة مع ما سبق، وكأن الأمر يتبع نظاما منطقيا معينا، وتوازيا صارما، تعتبر الصورة مثلها مثل الجسد موضوعا لما يقبل القبول ولما يقبل الرفض والإنكار والاستنكار. وقد كان الفقه المالكي المغربي، ظل إلى وقت ليس بالبعيد، أي حتى أواسط القرن العشرين، مجالا لسجال خفي بين القابلين بالصورة وبين الرافضين المنكرين لها. ولعل ما لاقته ممارسة السلطان عبد العزيز للتصوير، والتقاطه صورا لزيجاته، وتمكينهن من مشاهدة الأشرطة السينمائية، من هجوم من لدن الفقهاء أدت إلى عزله، أكبر دليل على أن تحريم التصوير يمكن أن يتخذ طابعا سياسيا مباشرا، خاصة وأنه يتصل تقنيا وتاريخيا بالآخر، وما يرتبط بذلك من استراتيجيات الهيمنة والصراع على المصالح الاقتصادية والجيوستراتيجية[40]. وإذا كان بعض الفقهاء في بدايات ذلك القرن كابن زيدان قد تبنوا التصوير فإن فقهاء مغاربة آخرين ظلوا متشبثين بأصولية تحريم التصوير إلى حد أن عبد الله بن المؤقت في الرحلة المراكشية قد حرم حتى الحلوى المصورة الموجهة للأطفال ناهيك عن التصوير الفوتوغرافي والفونوغراف ولبس السروال وغيرها من المظاهر الغربية التي تعني له اتّباع الفسق الغربي[41]. أما ابن الصديق فإنه سار أبعد من ذلك، متراجعا عما جاء لدى رحالتنا موضوع هذه الدراسة، فكتب سنة 1949، كراسة بعنوان: إقامة الدليل في تحريم التمثيل، يحرم فيها الأداء المسرحي (والسينمائي) تحريما قاطعا. وليس من الغريب أن هذه الرسالة صارت اليوم

مرجعا أساسيا في بلدان محافظة كالعربية السعودية تمنع فيها صناعة السينما مثلا.

إن التوازي والتناسب المنطقي الذي ذكرنا هو الذي يجعل الجسد، وخاصة القدسي منه، مجالا للصراع حول الصورة. ومن البديهي أن تكون صورة النبي عيسى على الصليب إحدى مواطن الصراع العقدي لا على الصورة فقط وإنما على موضوعها المقدس. فإذا كان ابن عثمان المكناسي يتحدث عما رآه من عجائب اشبيلية وخاصة الحديقة المجاورة للقصر، وبالأخص التصاوير (التماثيل) التي يتدفق منها الماء، ويصف ذلك التمثال ذا المزمار "كأنه ينفخ فيه" بحيث ما إن يطلق الماء حتى يندفع من المزمار[42]، فإن حديثه ذاك لا يشوبه أي نقد أو استهجان أو استنكار، بل نستشف منه، تحت صرامة المسؤول الدبلوماسي، ضرْبا من العجب والدهشة والمتعة البصرية البادية في الرغبة الوصفية. بالمقابل، ما إن يزور إحدى المساجد التي حولها الإسبان إلى كنيسة وتقع عيناه على المسيح مصلوبا حتى تثور ثائرته ويدخل في سجال مع الراهب المكلف بمرافقته؛ لنقرأ ما جاء في الرحلة: "وقد أدخلني الفرائلي قيّم المسجد المذكور إلى جميع كنائسه وموضع كفرياته، وأرانا جميع ما عنده من الصلبان والصور والتماثيل التي هم لها عاكفون، قبحهم الله وطهّر منهم ذاك المسجد وعمّره بذكره، فالتفتُّ في إحدى الكنائس فنظرت الصليب عليه صورة نبي الله عيسى عليه السلام في زعمهم الفاسد دمرهم الله، فلم أملك نفسي أن قلت له هذا محض كذب وافتراء...فأخذ في الجدال والتصميم على الباطل فخشيت إن أجاريه في الكلام لا يطلعني على أحوال المسجد المذكور فأعرضت عنه..."[43]. بيد أن حكاية الصفار مع الصليب تنبئ عن طابع فكاهي يعبر عن سذاجة الفقيه وعدم معرفته بالبلدان التي يزورها: "ورأينا لهم بها صليبا عظيما في ميدان بطرفها، وصورته خشبة قائمة معترضة في رأسها قطعة خشب صغيرة، وعيلها صورة رجل مصلوب مجرد من ثيابه، ما عدا ثوبا سُترت به عورته. فهالنا منظره وأفزعتنا رؤيته، وظننا أنه صاحب جناية علقوه، إذ لا يشك من رآه أنه آدمي مصلوب. فسألت عن ذلك، فأخبروني أنه معبودهم وصليبهم الذي يعبدونه، وهم يزعمون أنه

عيسى أي صورته مصلوبا. ولا شك أنهم يعتقدون إلهيته كما أخبر عنهم القرآن العزيز، ولا شك في كذب زعمهم وبطلان معتقدهم"[44]. ويتدارك الصفار الأمر فيبدي عن حافظته القرآنية والفقهية فيسرد ما جاء به القسطلاني في شرحه في الأمر، ليستفيض في الصور والأشكال التي يتخذها المسيح صبيا في صدر أمه مريما ويختم قائلا: "وإذا سألت أحدا منهم عن تلك الصورة ما هي فيصرح بالألوهية أو البنوة أو الأمومة حاشاهما من ذلك، وتعالى الله عما يقول الظالمون علوا كبيرا..."[45]. لكن إذا كان الأمر لا يزال يثير في نفوس الرحالة في القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر حفيظتهم المذهبية، فإننا لا نعثر فيما بعدا رجوعا لهذه المسألة. وخالص ما عثرنا عليه، وهو أقرب إلى تجسم المسيح مصلوبا، هو تجسيم الملائكة. والمعروف أن هذه الكائنات ذات موقع أساس ورمزي في العقيدة الإسلامية، بحيث يعتبر الملك جبريل وهو أحد أعمدتها روح القدس وحامل الوحي النبوي. وها نحن نقرأ ما جاء به العمراوي لنلاحظ أن الأمر لا يثير في نفسه أدنى عصبية دينية: ""... ومنها [آثارهم] عمود من نحاس طويل كأعلى ما يوجد من الصوامع وفوقه صورة آدمي من النحاس الأصفر مذهّب وله جناحان. وتلك صورة الملائكة عندهم في اعتقادهم. فكل حيوان من الآدميين وذوات الأربع رأيتهم صوروه وجعلوا له أجنحة فمقصودهم به صورة ملك، وهي كثيرة عندهم يجعلونها على أبواب الديار والكنائس وأبواب المدينة، كأنها حفيظة لها..."[46]. وبالرغم من أن ما جاء به العمراوي ليس كامل الصحة، وأن الشخصيات المجنحة هي من صنف الملائكة الكروبيين les chérubins وعادة ما تكون عبارة عن صبيان، ولها وظائف خصوصية في التصوير الغربي، فإن اهتمامه بالوظيفة الاجتماعية والسحرية لهذه الصور تنم عن دقة ملاحظته من جهة، وعن إحجامه عن الدخول في سجالات عقيمة من النوع الذي مر بنا مع المكناسي والصفار، من جهة أخرى..

بل إن ابن عثمان المكناسي الذي دخل كما رأينا سابقا في سجال مع الراهب لا يبدي أي موقف مستهجن من تشخيص الأنبياء الآخرين، ويتحدث عن ذلك حديثا يسري على مجمل الصور التي رآها وإن كان لا يبدي إعجابا بهذه التي

تجسم الأنبياء بل يكاد يشكك فيها: "... و[صورة] الثالث زعموا أنها صورة نبي الله داود على نبينا وعليه الصلاة والسلام وبيده آلة يسمونها الأربة (harpe) لها أوتار كثيرة زعموا أنه كان يقرأ بها الزبور، والرابع صورة سليمان على نبينا وعليه الصلاة والسلام، ولم يحضرني من الصور الست إلا هذان الاسمان"[47]. وحديثه عن الزعم يحيل هنا إلى افتراضين: أن هذه الصور من باب الخرافات والتخريف، وهو من باب التشكيك في الصحة الواقعية، والثاني، يحوّل الصورة، وكل صورة من قبيل هاته تتطرق لتاريخ الأنبياء المقدس، إلى شيء متخيل. إن ابن عثمان المكناسي، لا يشذ هنا عن القاعدة التي تحكم التصوير باعتباره تشخيصا تخييليا أو متخيلا لصور واقعية حتى ولو كانت مرسومة بطريقة مباشرة ومشابهة و"مطابقة" تمام الشبه والمطابقة.

من ناحية أخرى، فإن الاهتمام، كما يبدو ذلك واضحا، سينصب على الصورة باعتبارها صورة تاريخية وتجسيمية وتزيينية، وذات طابع حضاري أكثر منه ديني، الأمر الذي ترجمه العمراوي والحجوي بالتركيز على التقنيات الجديدة كالتلغراف والتلفون والطباعة والكهرباء وغيرها من المستجدات التي كانت تبين عن التفوق الكاسر للغرب.

فتنة الصورة

ليس من قبيل الصدفة أن رحالة كتابا كثيرين من قبيل إدمون دوطي وأندري شوفريون، وهما المثقفان المحنكان، حين وصولهما إلى المغرب صارا يصفان العديد من الممارسات السلوكية لدى المغاربة بالبدائية، بالنظر إلى أن هذا المفهوم صار آنذاك، بالرغم من طابعه المركزي الأوروبي، يستعمل في مقاصد إثنوغرافية ونظرية تأخذ أصولها في كتابات فرايزر ومارسيل موس. وقد عثرنا على حالة تجسد ذلك تجسيدا واضحا. فقد وجد الرحالة المغاربة أنفسهم في غرف محفوفة بالمرايا، فأبدوا فتنتهم وعجبهم بشكل واضح. والمعروف أن المرآة سليلة الصورة وأنها حين تعكس الجسد الشخصي يصبح هذا الجسد أشبه بجسد

آخر منفصل عن الذات الرائية التي هو مظهرها البدني: "فدخلنا تلك الصالات فألفيناها قد أوقد فيها الشموع في ثريات عظيمة من البلور يخطف شعاعها البصر. وفي جوانب الصالات وصدرها مراءات كبيرة عظيمة أكثر من قامة الإنسان، تنطبع فيها تلك الثريات بشموعها وسائر ما في البيت، فيخيل للناظر أنها صالات أخر فيها مثل ذلك، وذلك لشدة صفاء المراءات..."[48]. هذا الإحساس، الذي يمكن اعتباره مقدمة لفتنة الصورة، هو الذي يعيشه أيضا بالشكل نفسه تقريبا ابن ادريس العمراوي سنوات قليلة بعد ذلك، وكأن تاريخ الرحلة يكرر نفسه، لأن الكلمات والأوصاف تكاد تتشابه إلى الحد الذي نفكر معه أنهما زارا البيت نفسه، وعاشا من ثم الإحساس البدائي ذاته: "... ويجعلون في أرباع البيت مرايات كبيرة منها ما هو على قدر الإنسان مرتين ومنها ما هو دون ذلك بحسب كبر البيت. فإذا قابلها الإنسان وانطبع فيها مثالُ المقابلة لها، رأى البيت كمد البصر... وقد كنا ندخل بعض المحال فيها الرجلان والثلاثة فيقومون لقدومنا فتنطبع أشكالهم في الحيطان فنرى العدد الكثير من الرجال والآلات ونرى منزلا فسيحا مدّ البصر فنحسب بديهة أن ذلك حقيقة حتى يرجع إلينا حسُّنا..."[49].

أما الصور غير المرآوية فإن الرحالة المغاربة يقفون عندها وقوف الواصف المتعجب، ولا يكاد يقع عليها نظرهم إلا وانتبهوا إليه بالوصف العادي تارة وبالوصف المعجب أخرى، أو بالوصف الشارح حين يتعلق الأمر بلوحات تاريخية تتعلق بالوقائع والشخصيات التاريخية وغيرها. بل إن انتباههم انجذب بالأساس للصور المنحوتة الموجودة في الشوارع والنافورات، والتماثيل التي تزين الأعمدة وأبواب البيوت، وللمتاحف، وخاصة منه متحف اللوفر بما يحويه من تاريخ التصوير الإنساني.

وقد وصف المكناسي الساعات التي تطلق الموسيقى وبها صور بحيث كاد أن ينطلي عليه كون أن الصور هي العازفة لولا أنه انتبه لجمودها[50]. كما انتبه انتباه المعجب للزرابي الحائطية التي تنسج فيها الصور في جميع أحوالها وانفعالاتها، معلقا "وهذا في غاية الغرابة"[51]. وحين أهديت له مزهرية فيها التصاوير من النور علق على ذلك قائلا: "لا يُشَك في أنه نور ولا تُدرَك حقيقة

ذلك إلا باللمس"[52]. كما رأى طبلات بها صور فكان تعليقه: "وذلك من إحدى العجائب التي لا تدرك إلا بالمعاينة"[53]. وفي إحدى الحدائق، وقع بصره على تمثال هائل لفرس واقف على قائميه الخلفيين فكان ما كتب: "والفرس واقف على رجليه الأخريين، رافعا يديه الأولين. فقضيت العجب من وقوف الفرس على رجليه الأخريين مع ثقله لأنه أخبرني القيم على ذلك أن زنة الفرس بسرجه والصورة الراكبة عليه مائة وخمسون قنطارا. فأمعنت النظر فإذا في وسط سبيب الفرس عمود من النحاس من أصل الفرس داخل في السارية..."[54]. وهكذا فإن المكناسي يبدو أنه منذ البداية دخل عوالم الوهم الذي تخلقه الصورة؛ إذ لا يخفى أن متخيل الصورة يكمن أساسا في تقديم الوهم على أنه واقع، وأن العلاقة التناظرية التي تسعى الصورة إلى خلقها، وخاصة الصورة الفتوغرافية والنحت، تهدف إلى نقل المرئي من مجال المعيش إلى مجال المتخيل.

إن فتنة الصورة كانت بدايةً هنا لحظة اختبار للحواس، أعني حواس أشخاص ليست لهم تقاليد إيكونوغرافية، ولم يسبق لهم أن عاشوا التصوير إلا في كتب الأخبار والتاريخ وفي ألف ليلة وليلة. فخلافا لباقي البلدان العربية ظل التصوير بالمغرب نادرا، ولم تتم ممارسته إلا بشكل هامشي في الكتب العلمية ككتب الخيل والطب وغيرها، وبشكل مختزل[55]. من ثم فإن الغرابة التي عاشها الرحالة في علاقتهم بالصورة لن تندثر ولن تقل حتى ما جاء في الرحلات اللاحقة عن "الدياراما" ثم السينما والصورة الفتوغرافية...

* * *

إن تحليلنا لجدلية الممانعة والفتنة قد مكنتنا من الوقوف على أربعة أنماط من العلائق مع الآخر:

ـ العلاقة السجالية التي تسعى إلى تبيان تفوق العقل الإسلامي وتقيم الحواجز الفكرية مع الآخر وتقدم الأنا باعتبارها وجودا معصوما عن ممارسات الآخر.

ـ العلاقة الحوارية التي تسعى إلى التوكيد على التفوق العلمي والتقني والتنظيمي للآخر وتدعو بالتالي إلى استلهام تقدمه في هذا المضمار.

ـ العلاقة الجمالية التي تؤكد موقع الذات باعتبارها وسيطا تواصليا وتفاعليا مع الآخر وباعتبارها من ثم متلقيا جماليا يؤسلب الرغبة والنظرة لبعض تلك المظاهر.

ـ العلاقة الغرابية التي تجعل من الجسد والمظاهر موطنا للاختلاف والغرابة ومسرحا للدهشة المولدة للسخرية أو العنف اللغوي والبصري.

إن دراسة الرحلة من منظور التواصل والتفاعل جعلنا نلامس الطريقة التي يبني بها الرحالة وجوده وصورته من خلال علاقة مواجهة واقعية، وكيف يعيد بناء هذه الذات وذلك الوجود عبر استراتيجية نقدية متفحصة للأنا والآخر في الآن. هذا "النقد المزدوج"، حين يتم تناوله من خلال مقولتي الجسد والصورة، يصب مباشرة في مجالي المقدس والمتخيل، وهو ما يجعل المقاربة التاريخية الأنثربولوجية والخطابية أداة خصبة لبلورة العلاقة المركبة بين الممانعة والتواصل.

الهوامش

* كان مرمانا الأولي يتمثل في دراسة الجسد والصورة والتقنية. غير أننا اكتشفنا أن التعمق في هذه الثلاثية لا يجر البحث إلى مفاوز لا مخرج لها، فاقتصرنا غصبا على الجسد والصورة وأرجأنا التقنيات إلى مناسبة أخرى.

(1). نأخذ مفهوم القصور هنا بمعناه العام، وإن كان جيل دولوز يمنح لهذا المفهوم طابعا تجديديا ينطبق على كتاب كبار من قبيل كافكا.

G. Deleuze, *Kafka, pour une littérature mineure*, Minuit, Paris, 1972.

(2). وإن كانت لا تخلو من استراتيجيات خطابية تشذ عن ذلك، انظر بهذا الصدد، محمد نور الدين أفاية، الغرب المتخيل، صور الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، 2000.

(3). لقد حللنا هذا التفاعل في كتابنا: النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003، خاصة ص. 28-29.

(4). تحقيق وتعليق محمد الفاسي، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، الرباط، 1965.

(5). دراسة وتحقيق سوزان ميلار، تعريب خالد بن الصغير، نشرت تحت عنوان: صدفة اللقاء مع الجديد، رحلة الصفار إلى فرنسا، 1845-1846، منشورات كلية الآداب بالرباط، 1995.

(6). تقديم وتعليق وترجمة زكي مبارك، منشورات الشمال، تطوان، 1989.

(7). تحقيق وتقديم سعيد الفاضلي، دار السويدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، أبو ظبي/بيروت، 2003. وكان قد نشرها محققة قبله:

سعيد بن سعيد العلوي، ضمن: أوروبا في مرآة الرحلة، صورة الآخر في أدب الرحلة المغربية المعاصرة، منشورات كلية الآداب بالرباط، 1995، من ص. 99 إلى ص. 205.

(8). نشرها عبد المجيد القدوري، ضمن كتاب: سفراء مغاربة في أوروبا، 1610-1922، في الوعي بالتفاوت، منشورات كلية الآداب بالرباط، من ص. 127-147.

(9). وقد ألف فيها ابن عثمان المكناسي رحلة سماها: "البدر السافر في افتكاك الأسرى من يد العدو الكافر"، ثم رحلة أخرى سفيرا إلى البلاد العثمانية.

(10). الإكسير في فكاك الأسير، مرجع مذكور، ص. 30.

(11). عن هذا المفهوم الذي يلائم هنا كل الملاءمة موضوع حديثنا، انظر عبد الكبير الخطيبي، المغرب العربي وقضايا الحداثة، منشورات عكاظ، الرباط، ترجمة ف. الزاهي، محمد بنيس وآخرين، 1993، ص. 168.

(12). تحفة الملك العزيز بمملكة باريس، مرجع سابق، ص. 53.

(13). انظر بهذا الصدد كتابنا: الجسد والمقدس والصورة في الإسلام، منشورات أفريقيا الشرق، الدار البيضاء -بيروت، 1999، وخاصة ص. 76 وما يليها.

(14). تحفة الملك العزيز، ص. 42.

(15). لاحظ كيف يتحدث العمراوي عن هذا المستعرب: "ومع ذلك فليس على أدبه طلاوة، ولا في ألفاظه حلاوة، فعلى كل أقواله ينزل المقت، وإنما كنا نسمعها مساعدة للوقت، فكم أفسدت لكنته من عبارات رقيقة، وكم هجَنَت عُجْمته من ألفاظ أنيقة، لو علم قائلها أنها تصل إليه لغض بيده فاه، ولاختار الصمت وما تكلم ولا فاهَ. وكنا نتلمح في عينيه بغض المسلمين أكثر من غيره، ويظهر لنا قبح طويته عند بِرِّه، ولعل ذلك من اطلاعه على كتبنا، ومعرفته أن بغضهم من قواعد ديننا ومذهبنا، ولكنا كنا نجامله

وقلوبنا تلعنه، ونظهر له البشاشة والبشر فيم كنا نلعنه....." (المرجع نفسه، الصفحة نفسها).

(16). رحلة الصفار، ص. 168-169.

(17). الحجوي، الرحلة الأوروبية، ص. 50-51.

(18). نفسه، ص. 74.

(19). العمراوي، تحفة الملك العزيز، ص. 93.

(20). المرجع نفسه، ص. 87-88.

(21). فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، م. م.، ص. 28.

(22). I. Almeida, « un corps devenu récit », in. *Le corps et ses fictions*, Minuit, Paris, 1983, p. 16

(23). العمراوي، تحفة الملك العزيز، ص. 88.

(24). الحجوي، الرحلة الأوروبية، ص. 100.

(25). ألميدا، المرجع نفسه، الصفحة نفسها. وانظر أيضا كتابنا المذكور: الجسد والصورة والمقدس...، خاصة الفصل: الجسد في الإسلام، من البلاغي إلى المتخيل.

(26). ابن عبد السلام السايح، أسبوع في باريس، مرجع مذكور، ص. 131.

(27). ابن عثمان المكناسي، الإكسير...، ص. 166.

(28). في اللغة العربية يقال عن الجن والملائكة إنهم يتصورون ويتشكلون أي يأخذون صورا وأشكال وهيئات مختلفة حسب السياق.

(29). عن: الصفار، صدفة اللقاء مع الجديد، مرجع مذكور، ص. 154.

(30). نفسه، ص. نفسها.

(31). نفسه ص. 158.

(32). نفسه، ص. 159.

(33). ابن ادريس العمراوي، تحفة الملك العزيز...، ص. 89.

(34). نفسه، ص. نفسها.

(35). نفسه، ص. 90.

(36). نفسه، ص. 92.

[37]. نفسه، ص. نفسها.

[38]. الصفار، الرحلة التطوانية، ص. 73.

[39]. إرهاصات المسرح ظهرت مباشرة بعد نهاية الحرب العالمية الأولى. انظر بهذا الخصوص: رشيد بناني، المسرح المغربي قبل الاستقلال، منشورات دار الوطن، فاس، 2008، ص. 20 وما يليها.

[40]. عن هذه التجربة البصرية والتقنية الرائدة للسلطان مولاي عبد العزيزي في بدايات القرن العشرين، انظر: كابرييل فير، في صحبة السلطان، ترجمة: ع. الرحيم حزل، جذور للنشر، 2003.

[41]. انظر بهذا الصدد كتابنا: العين والمرآة، الصورة والحداثة البصرية، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2005.

[42]. ابن عثمان المكناسي، الإكسير...، ص. 43.

[43]. نفسه، ص. 60.

[44]. الصفار، ص. 124.

[45]. نفسه، ص. 125.

[46]. العمراوي، تحفة الملك العزيز...، ص. 67.

[47]. ابن عثمان المكناسي، ص. 124.

[48]. الصفار، ص. 183.

[49]. العمراوي، ص. 59.

[50]. المكناسي، ص. 99.

[51]. نفسه، ص. 103.

[52]. نفسه، ص. 117.

[53]. نفسه، ص. 118.

[54]. نفسه ص. 100.

[55]. انظر بهذا الصدد كتابنا المذكور: العين والمرآة، وخاصة الفصل المعنون: "المغاربة والصورة والحداثة".

من الجسد إلى العلامة:
الصورة ورهانات الآخر

وغالب ما رأيناه في قصور فرْساي (بفرنسا) تصويرات الحروب من أول الزمان إلى الآن، لكن لا يصورون إلا الحروب التي كانت لهم فيها الغلبة، ولا يصورون أنفسهم. ومما يُحكى أن شخصا مرّ بالسوق فرآى الناس مجتمعين على صورة رجل وأسد تعاركا فغلب الرجل الأسد، فذهب فلقى أسدا فأخبره بما رآى فقال له: "لو كان الأسد يعرف التصوير لرأيت ما يفعل، وحيث لا يعرفه، فليصور كل واحد ما شاء"[1].

أولى المثقفون والباحثون العرب اهتماما خاصا للاستشراق الأدبي والفكري، بحيث إن المكتبة العربية تحبل بصنوف المؤلفات عن الفلسفة والأدب في هذا المضمار. بالمقابل، فإن الاستشراق التصويري ظل ضربا من المسكوت عنه، خاصة أن الثقافة العربية الحديثة ثقافة الكلمة التي تفكر اللغة والنص وتتغاضى منذ بدايات القرن العشرين عن طَرْق موضوعات الصورة والتصور. إن صمتا من قبيل هذا لقمين بأن يطرح على هويتنا البصرية العديد من الأسئلة، التي تبدأ بمرجعيات التصور العربي للآخر وبالتمركز حول الخطاب واللغة (اللوغوس)، من حيث هما تعبير عن انحياز هذه الثقافة لقواعدها الأصلية واتباعيتها لها حسب

تعبير أدونيس، وانتهاء بالعزوف عن تفكير الصورة في قلب المجتمعات العربية وثقافاتها، خاصة في وقت صارت فيه الصورة مهيمنة في مجالات التواصل والتعبير والتفكير البصري.

والمفارقة الأكيدة هي أن التشكيل العربي والثقافة البصرية عامة وُلدت ونمت في حضن هذا المدّ الاستشراقي التصويري متوازيةً معه تارة، ومتقاطعةً مع آثاره ومكوناته تارة أخرى. بل إن العديد من الفنانين العرب الرائدين والماهدين سواء بمغرب العالم العربي أو بمشرقه كانوا ثمرة مباشرة لهذا الحضور التصويري، الذي كشف لهم عن ذاتيتهم وأدخلهم فيما يمكن أن نسميه في هذا الإطار برحلة التعلُّم. لنذكر فقط بأن العديد من البلدان العربية، التي لم تعرف تأسيس كليات ومعاهد ومدارس الفنون الجميلة إلا بشكل متأخر كالمغرب وتونس على سبيل المثال، قد شهدت ضربا من التواصل الفردي والجماعي بين الفنانين الأجانب المقيمين بها وبين أوائل الفنانين الذين أرسوا دعائم الفن التشكيلي الحديث. ذلكم كان هو حال ثلاثة فنانين معروفين بالمغرب، على سبيل المثال: محمد بن علي الرباطي، الذي كان يشتغل طباخا لدى السير جون ألفور في العقد الأول من القرن الماضي، والذي تعلم على يديه مبادئ التصوير التشكيلي، فأنتج لوحات على المسند وعرض بلندن سنة 1916، ثم بمرسيليا سنة 1918، لينشئ سنة 1936، قبل وفاته بثلاث سنوات أول رواق مغربي بطنجة كان يعرض به إبداعاته[2]. وكان الفنان محمد راسم بالجزائر وهو رائد الفن الجزائري تلميذا لإتيان ديني، الفنان الفرنسي الذي أسلم في أواخر حياته. الأمر نفسه حصل لمولاي أحمد الإدريسي أحد الفنانين العصاميين المغاربة الأوائل الأكثر إبداعا وأصالة. فقد انتبه زوج من الفنانين السويسريين مقيمان بمراكش إلى موهبته وباعا لوحاته في بداية الخمسينيات لمتحف الفن الخام بسويسرا، وشجعاه على الاستمرار ليغدو أحد المعالم البارزة في التشكيل المغربي. ولم يسلم محمد بن علال من هذه العدوى فقد كان يشتغل لدى جاك أزيما أحد الفنانين الفرنسيين المقيمين بالمغرب، الذي شجعه على التصوير التشكيلي[3].

إننا نعتبر أن هذه الولادة هي أيضا نتاج لنضج التفاعل مع الحضور التصويري بالعالم العربي، منذ حلول أوائل المصورين الاستشراقيين بالعالم العربي،

وقبله بتركيا، وللسفارات العربية ببلاد الإفرنج. ونحن نفترض أن الصدمة البصرية التي تمت في الحالين معا كانت ذات وجهتين: اكتشاف الفنانين المرتحلين لغرابية العالم الشرقي وافتتانهم بكونه، كما ألح على ذلك دولاكروا[4]، صورة عن الحياة الأصل والبدائية الفعلية من جهة، واكتشاف المشارقة عموما لأمر جديد لم يكونوا يرونه أبدا إلا سماعا من باب التهجين والتحريم ألا وهو التصوير. إن هذه الصدمة المزدوجة ليست فقط تقيم مفارقة وتنافرا وتناقضا فقط بين منظورين: الأول منهما يحول البصري إلى علامة، والثاني يحول العلامات نفسها إلى صورة، وإنما أيضا بين مفهومين للتصوير نفسه من حيث قدرته أو عجزه عن ترجمة حقيقة المرئي واللامرئي.

يمكن القول بدءً إن التصوير والصورة الفوتوغرافية قد خلقا ضربا من الصدمة التي ظلت تبدو مشبوهة في المغارب وبشكل أقل حدة في العالم العربي. وحتى نتحدث عن أماكن نعرفها أفضل نقول بأن حلول دولاكروا الفنان الفرنسي المعروف بالمغرب سنة 1830، ثم حلول السفارة الإيطالية بالمغرب في عهد مولاي الحسن الأول سنة 1870 كانا إحدى المظاهر الأولى لدخول فن التصوير إلى المغرب، الذي لم يعرف الهيمنة العثمانية، وبالتالي لم يمارس فيه التصوير إلا في أشكال عرضية وهامشية. ولنا أن نفترض ما أثاره آنذاك هذا الحضور من ردود فعل لهذه العملية، التي تعتبر ضربا من التجسيم في مجتمع لم يعرف التصوير إلا بشكل عرضي ظل محصورا في العصرين المرابطي والموحدي، ولم يتجاوز مجال التصانيف العلمية والطبية منها بالأخص[5]. بيد أن طنجة الدولية في بداية القرن الماضي عرفت مرور واستقرار العديد من الفنانين التشكيليين لعل أبرزهم هنري ماتيس سنتي 1912-1913، والعديد من المصورين الفوتوغرافيين، الذين اعتمدوا فيما وصلنا من تصاويرهم الفوتوعرافية في الغالب الأعم على نماذج من الأشخاص ذوي الأصول اليهودية المغربية، باعتبار هؤلاء كانوا أكثر قبولا لفعل التصوير. ويمكن اعتبار حلول غابرييل فير المصور السينمائي الذي اشتغل بمعية الأخوين لوميير أول حضور رسمي مستمر لمصور أجنبي يتم استدعاؤه من قبل الجالية المغربية المقيمة بطنجة كي يعلم السلطان مولاي عبد

العزيز، سنة 1901، تقنيات التصوير الفوتوغرافي. فكان أن أصبح هذا الشخص مصورا ومعلما للسلطان ووراء كهربة قصور السلطان، وبناء أول مقطع سكة حديدية له، مما جعله يلقب بمهندس السلطان.

يمكن القول بأن شيوع التصوير التشكيلي منه والفوتوغرافي بالمغرب بالرغم من اختلاف السجلين قد لقي تجاوبا متفاوتا. فقد كان السلاطين أمثال المولى عبد العزيز ثم عبد الحفيظ والمثقفون الرسميون أمثال محمد بوجندار ومؤرخ المملكة عبد الرحمن بن زيدان الأكثر احتفاء بالتصوير باعتباره يخلد "رسمهم". ونحن ندين لماجوريل في أولى رحلاته إلى المغرب ببورتريه رائع للباشا التهامي الكلاوي سنة 1918. هذه المعطيات تؤكد أن المغرب أحد البلدان الأكثر تشبعا بإنكار التصوير ومعاداته في العالم العربي قد كان على رأسه سلطان تعلم التصوير ومارسه، مما يعبر عن الافتتان الذي مارسه هذا الفن وعن الجوانب التشخيصية التي لم تكن بأي حال تعارض مبدأ تحريم التجسيم الذي ساد بالبلاد لقرون طويلة.

جنيالوجيا اللوحة الاستشراقية أو وساطات الغيرية

تنبني الرؤية الاستشراقية على مجموعة من الوسائط المادية والمتخيلة التي تسعى إلى حل مفارقات الذات الرومنسية ومأساوية وضعيتها. هذه الوسائط تمكن من دائما من التجاوز المتخيل للمفارقات تلك عبر تمكين الذات من إسقاط projection كامل أوهامها على الآخر. من ثم فإن الرحلة سواء منها المتخيلة أو الواقعية، هي أساس وقوام ما يمكن أن نسميه المختبر الاستشراقي الذي فيه يتمكن الفنان من اختزال عالمه بكامله في مشرق متخيل، من جهة، وتركيز موضوعات الفن المتعددة في موضوعتين أو ثلاثة: المرأة، الأسطورة الدينية، الحروب، على سبيل المثال لا الحصر. تتمثل الوساطة الثانية في الأثاث والزخرفة. فهذه العناصر التمييزية للشرق تحول هذا الأخير إلى موضع كنائي

métonymique، أي إلى مجاز métaphore كبير لن يقترب الفنان الاستشراقي من حقيقته إلا عشرات السنين بعد ذلك، حين سعى بعض الفنانين الذين عاينوا الشرق وخبروه واستقروا به سنوات إلى تكسير هذا الطابع المجازي، بل الأسطوري وتحويل العمل الفني إلى عمل إثنوغرافي همه الأساس إعادة تمثل الآخر من خلال تمكينه من الاستعلان في اللوحة.

إن كيفية تكوُّن genèse اللوحة الاستشراقية أمر يندرج في أسطورتها أو بالأحرى في أسطورة وجودها حتما. وتكوُّن اللوحة وكيفية صناعتها والطريقة التي بها تعاملت مع المكان الذي تصوره كلها عناصر تفصح عن طبيعة النظرة الاستشراقية وتدخل في مكوناتها، وخاصة في القرن التاسع عشر. فإذا كان بعض الفنانين الاستشراقيين قد تجشموا عناء السفر والوقوف على بعض أو مجمل الموضوعات والموتيفات والوضعيات التي عملوا على تشكيلها فإن الباقي منهم قد ارتكز على عناصر غير عيانية شكلت محيط المنظور الاستشراقي الكلاسيكي منه والرومنسي:

ـ الترجمات المتوالية لكتاب ألف ليلة وليلة والأصداء الاستهيامية التي تركها في المتخيل الغربي عموما؛

ـ الأخبار واليوميات التي كتبت عن الرحلات إلى المشرق؛

ـ المصادر الأدبية المتداولة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وبالأخص منها كتابات لامارتين، وفكتور هوغو، واللورد بايرون.

ـ فيما اعتمد العديد من الفنانين على معطيات لباسية وأدوات وقطع أثاثية مستقاة من الشرق ليصوغوا من خلالها وبشكل مضطرب أحيانا شخصيات تنم عن جهلهم بالخصوصيات الأنثربولوجية والسلوكية والفنية لكل بلد من البلدان المشرقية؛

ولئن كان بعض الفنانين الاستشراقيين كدولاكروا قد عاشوا الشرق عيانيا من خلال السفر، فإن آخرين كجان أوغست دومينيك إنغْر قد صنعه صناعة ونظمه نظما. فقد ساهم النجاح الذي لاقته لوحة دولاكروا "نساء الجزائر" في صالون 1834 في دفعه إلى أن ينحو منحى أكثر شرقيا. وتعد "الغانية ذات العبد" التي

بدأها سنة 1838 وأتبعها بصيغة أخرى سنة 1842 ذات أهمية خاصة بالنظر إلى ما بثه فيها من ديكور وتلاوين وجو مفعم بالشبقية. صحيح أن إنغر كان قد منح للوحاته طابعا شرقيا منذ 1808، في لوحة المستحمة فالبانسون Valpinçon باقتراحه بعض التفاصيل الشرقية، ثم الحمام التركي، والأوداليسكا الكبرى سنة 1814. الشرق الإنغري شرق أنثوي بالأساس، تجسده نساء عاريات مسترخيات ولامباليات. إنه شرق السلاطين والمرسم، ذلك الذي يكتفي به الفنان مقاوما رغبة السفر، ساعيا إلى اختلاق شرقه الخاص الذي يكون في عمقه شرقا فقط، غير محيل على منطقة عينية بذاتها. هذا الشرق التخيلي يتم إنتاجه بشكل لا نتعرف فيه على هويته الخاصة، فهو هندي وفي الآن نفسي عربي أو تركي أو فارسي، بل هو شرق يبنيه الفنان قطعة قطعة، على هوى العناصر ومكوناتها ومؤثراتها. فترى هنا نرجيلة تركية أمام بساط فارسي مجاورين للباس عربي، وهكذا دواليك.

تحتل المصادر البصرية في هذه اللوحات مكانة خاصة، سواء تعلق الأمر بالمنمنمات الفارسية أو المحفورات gravures. وتشكل اللوحات المطبوعة estampes المائة الممثلة لبلدان المشرق المختلفة، المنشورة سنة 1714، مصدرا أكيدا لإنغر. وهي المصادر التي إستوحاها أيضا دولاكروا قبل سفره إلى المغرب. بل إن إنغر استقى صورة الخصي المرافق للغانية في لوحته "الأوداليسكا ذات العبد" من إحدى المنمنمات الشرقية، كما يدل على ذلك رسم محفوظ في متحف مونتوبان بفرنسا.

من ناحية أخرى تعتبر كتابات الأسفار والرحلات مصدرا آخر ملهما للاستشراقيين في صياغة شرقهم المتخيل. وتعتبر رسائل اللايدي مونتاغي، سفيرة إنجلترا لدى السدة العثمانية، التي نشرت بلندن سنة 1764، والتي كان إنغر قد اقتنى ترجمتها الفرنسية الصادرة عام 1805 ذات مكانة خاصة هنا. فقد استنسخ إنغر العديد من مقاطع الكتاب ووظفها في لوحاته الأودالسكية وفي لوحة الحمام التركي. بل إن الفنان، حين حول اللوحة إلى الشكل المربع مع تدويرها tondo، قام بتغيير معالم الباب ليغدو أكثر شرقية، مستوحيا ذلك من

لوحة عازفة الناي La Joueuse de flûte التي قدمتها هنرييت براون في صالون 1861، والتي كان يملك نسخة مطبوعة منها.

لم يكن إنغر الوحيد الذي بنى مشرقه الخاص في مرسمه. فنرسيس دياز دي لابينيا نفسه لم يتمكن من تجاوز باربيزون، نظرا لأنه تعرض لحادثة بترت على إثرها رجله ففضل الإطلال من بعيد على مشرق أحلامه. يحكي أحد أصدقائه "زييم": "كنت أرى دياز يصور في الغابة الآثار السحرية للمشرق وسرابات غير منتظرة، حقيقية ومشمسة". كان الغجر هم تلك الوجوه التي تذكره بالمشرق أو تأخذ مكان الوجوه الشرقية، خاصة وأن هؤلاء كانوا يعتبرون مشارقة".

يمكن القول بأن الفنان الاستشراقي كان يرتدي قناعه، كما يقول الخطيبي[6] ليبتكر شرقا خاصا به، من غير أن يكون لعينه أي علاقة مباشرة به، أو في أحسن الأحوال من خلال وساطة ما خلفه بعض الفنانين الذي عاينوا تلك البلدان. وفي هذه العلاقة يبدو أن هذا الفضاء الغامض وشبه الأسطوري كان يحيل إلى مجال بدائي طالما تاق له الفنانون الرومنسيون. إنه فضاء يمكّنهم من استكشاف هذه البدائية الخالصة التي يمثلها الماضي الذي فات. لهذا تزاوجت لدى هؤلاء استعادة العديد من المشاهد الإنجيلية في فضاء الصحراء مع ابتكار الجسد الشرقي في حلته الاستيهامية.

صناعة الشرق وجسد الآخر

ينصاع جسد الآخر، الجسد الغريب étranger إلى كل الاستيهامات التي تستدعي الانجذاب أو القرف. وفي هذه العملية المزدوجة يتحول جسد الآخر إلى جسد حيواني، كما صورته مجازا العديد من الكتابات الغربية، أو جسدا فاتنا، أي جسدا يشكل تضعيفا للذات الرائية. فالعلاقة الجمالية مع جسد الآخر لا يمكنها بأي شكل من الأشكال من أن تخرج من النظرة الغرابية exotique الناجمة عن الصور النمطية stéréotypes التي تخص الآخر عموما في غيريته النائية. من هذا المنظور، لا يمكن اعتبار الاستشراق تشويها أخلاقيا لجسد الآخر،

وإنما بالأساس نظرة اختلافية مبنية على الاستيهام الإيروسي. إنها نظرة اختلافية تردّ جسد الآخر إلى الذات ومكوناتها الجمالية بحيث يغدو هذا الجسد الاختلافي في آخر المطاف جسدا مملوكا للرائي يمارس عليه هيمنته. وهو الأمر الذي يحوله إلى جسد مبتكر inventé وفقا لنظرة تقودها مفارقاتها إلى حد هدم الاختلاف.

ربما كانت الغانية odalisque أبرز نموذج تصويري لهذه المفارقة. فسواء تعلق الأمر بغانية أوغست رونوار أو دولاكروا، أو دومنيك إنغْر أو ماتيس أو غيرهم من الأسماء الأخرى فإن الأمر يتعلق بوضعة جسدية نمطية تنبني على الاسترخاء والخمول. وقد كتب ثيوفيل غوتييه في صالون 1847 مصورا هذا النموذج الجسدي الأنوثي قائلا: "الغانية تركيب من التلوينات، وجسد مجدول ومطاط، ينغمس من الرأس إلى القدمين في عتمة غرفة مغلقة. ليس ثمة من خيط نور ولا من انعكاس للظل؛ ومع ذلك ففي هذا اللون الأصيلي، تمتلك كل الأشياء قيمتها؛ فالأحمر ليس بأسمر، والأزرق ليس بأسود؛ ووِضعة اليد الممدودة على الخصر وهي تمسك بغطاء علبة مجوهرات تفصح عن عقد من اللؤلؤ، مليئة بالرشاقة والخمول [...] كل شيء هنا مصهور وهلامي وغاف! والألوان تصنع قيلولة الغانية"[7]. هذا النموذج الجمالي للمرأة الشرقية يجد أصوله في المتخيل الغربي في النموذج الجمالي للمرأة البضة الممتلئة، ويترجمه إلى وضعية جسدية تنم عن خمول الإنسان الشرقي عموما.

الغانية كما يقدمها الفن الاستشراقي في العادة الغالبة امرأة ذات جسد مجدول أبيض، يذكر بتقليد تليد يعود إلى عصر النهضة الأوروبي ويحيل بالأساس إلى لوحة جيورجيوني Giorgione "فينوس الغافية أو النائمة". وقد سار على النمط نفسه العديد من الفنانين بحيث إن فينوس تظهر في هذه الأعمال مستلقية متكئة على عضدها الأيسر وجسدها مستدير نحو المتفرج. وفي العديد من هذه المشاهد يوجد معجب جالس عند قدميها يعزف الموسيقى وهو الموضوع الذي سوف يستعيده الاستشراقيون بكثرة. وفي هذه التصاوير التي غدت نوعا من التقليد، لم يخف الفنانون مقاصدهم الغوائية. بل إن غويا في

لوحته La Maja desnuda (1798- 1800) سوف يقدم لنا امرأة أندلسية عارية ويطعمها بمعطى جديد يجعل الغانية تقدم جسدها بطريقة ماجنة، فنهداها يرتفعان وهي واضعة يديها خلف رأسها وتطبع على عينها غمزة إباحية باتجاه المشاهد وكأنها تدخل في غوايته.

من ثم فإن الغواني والمستحمات، اللواتي سوف يرسمهن إنغر، سوف يجمعن بين الحسن الجسماني والغواية الشبقية. وفي الغانية الكبرى (1814، متحف اللوفر)، يقوم إنغر بتحويل موضوع كلاسيكي إلى موضوع استشراقي فقط بإضافة عمرة turban بيضاء، ومروحة يدوية مصنوعة من ريش الطاووس، ونرجيلة ومبخرة.

تعتبر المباينة اللونية، ومن ثم القيمية والتصورية، بين النور والعتمة إحدى دعائم التصوير الاستشراقي للجسد الشرقي. فنحن نعاين هذه اللازمة سواء لدى ماني في لوحته الأولمبيا كما لدى فريديريك بازيل في لوحته "الزينة" (1870) وجان جيل أنطوان كونت النويي في لوحته "الأمة البيضاء" (صالون 1888). وتبدو الغانية ذات العبد (1839) أكثر إيغالا في هذه الخصائص، فاسترخاؤها وتمتعها بموسيقى العبد وشعرها المنطلق ويداها المرفوعتان، كل هذا يعبر عن شبق لا يمكن أن تخطئه العين. أما حضور الخصي الأسود في خلفية الصورة فإنه يطرح أكثر من سؤال عن طبيعة هذه المباينة الملتبسة.

إن بياض جسد الغانية يحيل على مصدرين بصريين وأنثربولوجيين: الفينوس البيضاء البضة التي يمكن اعتبارها المركز المتخيل المولد للنظرة للمرأة الشرقية من ناحية، واختيار الفنان حصرا للنموذج الشركسي الذي كان معروفا في السرايا الشرقية حتى حدود المغرب (إذ أن التهامي الكلاوي كانت لديه بالمغرب غانية شرقية تزوجها في نهاية حياته، كما أن تجارة الشركسيات كانت معروفة بالمغرب حتى حدود نهاية القرن التسع عشر). بيد أن هذا البياض الذي كان سمة القرن التاسع عشر لن يلبث أن يتغير بحيث إن نساء ماجوريل سوداوات من ضواحي

مراكش ذوات لون برونزي وذوات جمال أخاذ ورشاقة لا تحيل مطلقا إلى النموذج السابق ولا إلى الفضاءات المغلقة التي تؤطرها[8].

تعبر مشاهد الحمام والغواني عن نظرة بصاصة متطفلة ترفع الحجب عن مجال مغلق في المجتمعات العربية والمشرقية. إنها تمكن الفنان الاستشراقي من وساطة يعبر من خلالها عن الطابع الإيروسي بشكل لافت قد لا يكون مقبولا إذا تعلق الأمر بموضوع غربي. إنها تخترق الحجب بشكل مضاعف، من حيث إنها تهدم الحواجز التي لم يكن يصل إليها إلا النساء والخصيان والأطفال إلى سن معينة، وتخترق حجب الجسد نفسه سواء في ما يسمى الحريم، أو في الحمام. والمعروف عن النساء العربيات على الأقل أن زينتهن اللباسية كانت تتكون من طبقات من الملابس استطاعت أن تعكسها العديد من تصاوير الفنانين الاستشراقيين كما يتبدى ذلك مثلا في لوحة "امرأة من الجزائر" لأوغست رونوار، والتي رسمها رونوار إحدى عشرة سنة قبل زيارته للجزائر، متأثرا فيها بتقنيات دولاكروا، ولوحات إتيين ديني أو ماجوريل وإيدي لوغران وغيرهم.

هذا الطابع التلصصي هو ما نجده أيضا في إحدى الموضوعات الأكثر تواترا في الفن الاستشراقي. يتعلق الأمر بلوحات السطوح. والسطح كما لا حظ ذلك سفير إيطاليا إلى المغرب الذي أرخ لرحلة السفارة الإيطالية للمغرب[9] مجال النساء بامتياز، ومكان مليء بالأسرار والحكايا. وهكذا فإن مخيلة الاستشراقي قد نحت إلى الامتلاك الشبقي لهذا الفضاء محولة إياه إلى مجال لمرايا رغبته الاستيهامية.

إن المدهش في هذه السلسلة من اللوحات عن الغانيات، كونها في الغالب الأعم تخلو من وجود الرجل الغاوي. إنها مشاهد وحدة وعزلة تنضح بهذا الغياب. بيد أن الطابع الغوائي موجود، ونحن ندركه بحيث نحس الغانية وكأنها تغازل شخصا موجودا أمام ناظريها. أين يوجد هذا الرجل؟ إنه الرسام نفسه، وبُعيد ذلك أو بالموازاة معه، المشاهد المعاصر طبعا وكل مشاهد أتى بعد ذلك.

حين اضطر الفرنسيون في الجزائر، وبالمغرب وغيره فيما بعد إلى تحديد هوية الجزائريين وجردهم تبعا لصورتهم الشخصية لم يدركوا أبدا أن مفهوم الهوية identité في العربية ينبني على الهُـوَ، الغائب الحاضر، المتعالي المطلق. ولم ينتبهوا إلى أن الصورة تعني في اللغة العربية من ضمن تعنيه الوجه، وأن الوجه مجاز الجسد بامتياز[10]. بل إنهم تجاهلوا كون أخذ صورة للوجه أو الجسم تعني ضربا من التملك السحري الذي يفصل بين الجسد (الصورة) والروح وأن ذلك عمل شيطاني. لذلك فإن اغتصاب الصورة هذا كان يشكل ضربا من العنف أعتى من العنف المادي الذي كان يمثله الاحتلال الفرنسي. فالجسد في عوالم الإسلام كيان مقدس وصورة لا تنتمي إلا لخالقها، ولا حق لأحد في صنع أشباح أو ظلال لها. والبورتريه سواء كان فنيا، كما مارسه الاستشراقيون، أو كان فوتوغرافيا كما مارسته بشكل عسفي السلطات الكولونيالية،ضرب من التضعيف الذي يمس هوية الجسد وهوية الشخص من حيث إنها هوية تنبني على الحضور والغياب في آن واحد.

من ثم، ليس بالغريب أن أغلب البورتريهات قد كانت في البداية وفي الغالب الأعم لمومسات أو ليهوديات كن، على الأقل بالمغرب، تحت الحماية الأجنبية. بل إن جل التصاوير العارية للشخصيات النسائية في العالم العربي وفي المغارب قد تم تبعا لنماذج مقتناة صورتها بالكد الأكيد لعواهر يبدو عليهن الضجر خاصة في الصورة الفوتوغرافية التي لا تحتمل التجميل.

ربما كان ما ظل يفتن الفنان الاستشراقي في كل هذا هو هذه الألبسة الفضفاضة المغايرة للكورسيه الذي يشكل قفصا لجسم المرأة الغربية، لذلك فإن البورتريهات النسوية منها بالأخص التي ندين بها للمستشرقين في هذا المضمار ظلت في أغلبها بورتريهات متخيلة، لأن النساء اللواتي رسمت صورتهن كن يرفضن الاستعراض الذي يتطلبه التصوير.

مع ظهور التأثير الياباني، وتوالي الرحلات الفنية إلى مجمل بلدان العالم العربي في أواخر القرن التاسع عشر، بدأ الفنانون الاستشراقيون يتخلون تدريجيا

عن استيهاماتهم، ومعها عن مصادرهم البنيوية الثابتة. فبدأوا يقتربون حثيثا من هذه البلدان التي أصبحت تبدو لهم بعيدة كل البعد عن فضاءات ألف ليلة وليلة الشبقية. وهكذا تحول موضوع الجسد من التعرية إلى الاستكشاف الإثنوغرافي، والمعايشة العيانية. وهو الأمر الذي جعل غابرييل فير الذي استقر بطنجة ينتقد صراحة هذا التصور وذلك التصوير: "ذهب البعض إلى تصوير المغاربة في صورة كائنات بهيمية، كل همها إشباع رغبات هي في عمومها، حارة عنيفة، فيما يعجزون عن بذل المشاعر الرقيقة. وأعظم به من خطأ! فقد ذكر لي من المغاربة من يأتون في مجامعتهم للمرأة من الرقة واللطف ما يحسدهم عليهما كثير من الأوربيين..."[11].

من ثم يمكن القول إن واقعية التصوير الاستشراقي غدت حميمية، تلتقط الوضعات في سياقها وتركز على الموضوع في غياب جماليته النمطية الموروثة. بل إن بعض الفنانين استقروا نهائيا في بلاد المشرق، ومنهم من بدأ يأخذ دروسا بالأزهر، ومنهم من اعتنق الإسلام. هذه المعطيات الجديدة سوف تنتج مقاربة جمالية جديدة للجسد والفضاء، تتابع أيضا التطورات الفنية والتقنية التي عرفها التشكيل مع الانطباعية ثم مع السوريالية والدادائية والتكعيبية.

لقد غدا الجسد من هذا المنظور تعلة prétexte للبحث الشكلي، والشرق نفسه مكانا من ضمن الأمكنة الأخرى ومصدرا لهذا البحث لا موضوعا للاستيهام. هكذا نزع الفنان الاستشراقي قناعه، وعوض مسرحة mise en scène الجسد وصناعة غرابته صار يجعل منه موضوعا لاستكشاف المعنى. ربما هذا بالضبط ما جعل ماتيس، الذي يفضل مفردة "الانتقال" على لفظة "السفر" يقول بنوع من المفارقة: "أنا مُعادٍ عداء كبيرا للبيتوريسك، كي تؤثر الأسفار فيَّ كثيرا"[12]. إن هذا الزعم يخلق قطيعة كبرى على مستوى الوعي مع السفر الفعلي والخيالي ويحول الآخر إلى صدفة داخلية خاضعة لضرورات التشكيل الفني. هكذا نرى ماتيس يتخلى عن تقنيتي الباستيل والأكواريل ليتخلى معهما عن الرسوم التمهيدية esquisses اللاهثة وراء التقاط عينيات اللحظة والحركة. وعوض الطابع التلويني الذي يضفي على اللوحة صبغة قريبة من الواقع أو

الاستيهام، ينزع هو إلى اختيار اللون الواحد في رسومه بالريشة وإلى تخليص الرسم من الإشباع. من ثم فإن هذا المنحى سوف يخلق لديه كما لدى معاصره بول كلي، وقبلهما تدريجيا لدى العديد من الفنانين، نوعا من بساطة اللوحة التي يتم فيها العزوف عن التقاط التفاصيل الغريبة والعجيبة والاشتغال على المساحات اللونية. بل إن الوجه إذا لم تغب ملامحه، فهي على الأقل تغدو مؤسلبة ومختزلة في عناصرها الأساس. إن هذا الابتعاد عن المحاكاة المتخيلة والواقعية هو ما سيحول الشرق إلى لعبة جديدة، تعتبر بشكل ما تعلة prétexte أكثر منه نصا بصريا texte إذا ما نحن أبحنا هنا لأنفسنا اللعب على المرادفات الفرنسية وجناسها. كما أن الاهتمام بالعلامات والرموز لدى ماتيس جعله يحول الجسد نفسه إلى علامة لا إلى مرجع استيهامي[13].

الأمر نفسه سوف نعيشه مع أوغست ماك وبول كلي ولوي مولي الذين أقاموا بتونس بين 7 و 22 أبريل 1914. فقد رفض بول كلي الانصياع للنمطي والغرابة النافرة، مقتنعا أن بحثه الفني يسير أبعد من ذلك. وبالرغم من أن لا ماتيس (كما نلاحظ ذلك في "غانيته") ولا كلي أو ماك كان بإمكانهم الانسلاخ التام عن الصور النمطية التي أشاعها الاستشراق فقد استطاعوا منح الأولوية للبحث التشكيلي على المسبق البصري. فبول كلي أيضا عثر على آثار ألف ليلة وليلة في تونس، وكما يذكر ذلك في يومياته، فقد جاءه أيضا الانطباع في لحظة معينة بالإحساس الإنجيلي. مع كلي وماك غاب "الموتيف" الزخرفي الذي كان يشكل لحمة التصوير الاستشراقي، الذي ظل حاضرا رغم ذلك في أعمال ماتيس. فجاءت أعمالهما عبارة عن نظرات عامة لا تشخص بالضبط أي شيء. إنه تصوير تركيبي يؤلف بين معمارية المكان ومعمارية اللوحة. ثمة إيقاع في اللمسات يحيل إلى الإيقاع الموسيقي. إنها موسيقى الألوان التي اتحد بها بول كلي، ليتخلى عن الوصف التشخيصي مؤثرا عليه الإنصات لنظرة حساسة تركيبية ابتكرت شرقا آخر غير عاطفي، بل ذهني هذه المرة.

يتخلى الاستشراق الداخلي عن رؤيته العلامية للصورة وللمرجع ليتبنى فكرة الصورة منطلقا. إن هذه العلاقة ترمي بالعلامة خارج المرئي وترمي بالصورة خارج اللامرئي وتخلط من ثم بين السجلين بشكل تنعكس معه الوظيفة البصرية نفسها للذات. كيف ذلك؟ حين يتجه الفنان العربي على سبيل المثال إلى استعادة الوضعات الاستشراقية والموضوعات التي تداولها والتقنيات التي نظر لها وبناها من خلال تلك النظرة، وحين يستوحي النظرة الغرابية exotique عن الذات فهو يمارس ضربا من الانفصام الزمني التاريخي والفضائي. إنه يستبطن نظرة الآخر بشكل مركب. فهو لا يتساق معها انسياقا، وإنما يمارس عليها ضربا من التحويل الداخلي الذي يجعل منها نظرة مشروعة في كل الأحوال.

يتخذ هذا التحويل أشكالا عدة. فهو يبدأ بتجريد نظرة الآخر من كل طابع إيروسي مقنن، سواء من خلال التخلي عن العراء أو من خلال التخلي عن الوضعيات النمطية للجسد. فالجسد الاستشراقي الداخلي جسد متحرك والموضوعات التي يختارها غالبا ما تتخذ طابعا فضائيا، بحيث إن الاهتمام بالجسد نفسه لا يكون إلا بالعلاقة مع المعطيات الإثنوغرافية المحلية التي تشكل تميزا معينا: كالاهتمام باللباس، والحلي والفنون التقليدية والبنايات العتيقة كالقصور في الواحات الصحراوية والمآثر التاريخية، أي كل تلك العناصر التي كانت منطلقا بصريا للنظرة الاستشراقية سواء كانت أدبية أو تصويرية. بل إن اختيار التشخيص نفسه يدخل هنا باعتباره منطلقا مشتركا للنظرتين المتمرئيتين معا.

يمكن اعتبار محمد راسم في الجزائر ومريم مزيان بالمغرب ممثلين لهذا المنزع بالرغم من الاختلافات التي تطول منظورهما وممارستهما الفنية. فإذا كان الأول قد ظل معتمدا، وبالكثير من المفارقات كما يبين ذلك محمد خدة في كتابه عنه[14]، على تقنيات المنمنمة مازجا إياها هنا وهناك بمعطيات اللوحة التشكيلية فإن الثانية قد درست الفن في إسبانيا لتكرس حياتها لتصوير مقاطع

من فضاءات المغرب العتيق ونسائه وطبيعته. ولنأخذ من الأول نموذجين أساسيين: الأول هو "نساء في شلال" والثاني هو "الحديقة الداخلية". يمكن اعتبار لوحة نساء في الشلال إحدى أكثر التصاوير العربية الحديثة تأثرا بالنموذج الاستشراقي كما تبلور لدى الفنانين الذين تعرضنا لهم بالتحليل، لا فقط من خلال اختيار الفضاء ولكن أصلا من حيث المعالجة البصرية. فالتقنية الرسمية وإن كانت لا تزال خاضعة لتخطيطية المنمنمة إلا أنها تخلق نوعا من الحركة التشخيصية التي تقربها كثيرا من التصوير التشكيلي الحديث. يعمد الفنان هنا إلى تصوير الجسد في انكشافه الطبيعي، أي في ضرب من الالتباس الذي تعبر عنه بشكل واضح اكتشافنا لصيغتين من هذه اللوحة: الأولى يثبتها محمد خدة[15] من غير إشارة إلى مصدرها ولا إلى معطياتها التقنية، والثانية تذكرها ماريون فيدال بيبي[16]. ففي الصيغة الأولى تبدو امرأة تستحم عارية من الجانب، تظهر مفاتنها كلية فيما لا يبدي النساء المجاورات لها إلا بعضا من أجسادهن. وفي الثانية تحافظ النساء على ستر الخصر والأرداف تاركات نصفهن العلوي باديا للعيان بالرغم من حركة إخفاء النهدين بالأيدي. إن اختيار الفضاء المفتوح، فضاء الشلال هنا، إن كان يغني الفنان من وظيفة البصاص التي نجدها حاضرة بقوة في الفن الاستشراقي فإنه مع ذلك يجعله يلطف من حدة الكشف الجسدي ويجعل منه شيئا أقرب إلى الضرورة خاصة منه إلى الاستباحة. مع ذلك فإن حركات الإخفاء التي نشهدها تجعل المتلقي يحس بوجود عين رائية، تبدو وكأنها تفاجئ المستحمات من غير أن تشكل عنفا مباغتا يدفعهن إلى الاستتار. في وضعية الأجساد الأنثوية هنا، ثمة حركية انسيابية تمنح للمصور الرغبة في إدماج الجسد في سياقه الطبيعي خالقا بذلك جمالية لا تهتم بالجسد في حد ذاته بقدر ما تسعى إلى مراوغة حضوره الغوائي.

أما مريم مزيان، فإن تكوينها الكلاسيكي في الأربعينيات بإسبانيا جعل منها فنانة مشدودة إلى المواضيع النسوية والفضاءات المختلفة للمغرب. ونساؤها يتسربلن بأبهى الحلل ويتخذن وضعات قريبة من التصوير الفوتوغرافي. بل إن

إحدى لوحاتها تحيل بشكل شبه تناظري إلى لوحة دولاكروا المشهورة "نساء الجزائر"[17].

ثمة أيضا حالات تثير إشكالا في تساؤلاتنا. هل نعتبرها حالات وسيطة ملتبسة؟ هل ننظر إليها باعتبارها توافقا صدفويا؟ أو ما يشبه المفاصل؟ ذلك هو حال فنان تشكيلي معروف بالمغرب بولعه بالفرس والفرسان. حسن الكلاوي (ولد سنة 1923)، الابن الأصغر لباشا مراكش المشهور التهامي الكلاوي، هذا الشاب الذي عاش مع أبيه علاقته بأهم الفنانين الاستشراقيين والكولونياليين الذين مروا بالمغرب أو استقروا به كجاك أزيما، وماجوريل (الذي ندين له ببورتريه رائع للباشا) وإيدي لوغران وغيرهم. وإذا كان من المعروف أن هؤلاء الفنانين قد بلوروا نظرة إثنوغرافية تحتفي بالمرئي أكثر من احتفائها بالمتخيل، فإن لوحات الكلاوي بشخصياتها الحركية وأفراسها المتماوجة تدخل في علاقة تأويلية بالمرئي. صحيح أن اعتماد الفنان على التشكيل البصري للشخصية يتجاوز بكثير الرؤية الكلاسيكية، غير أن الاستشراق المتأخر، سواء لدى ماتيس أو غيره كان قد تحرر من الدقة ومنح للشكل طابعا تركيبيا لا يعتمد على التفاصيل بقدر ما يتوخى تشكيل الملامح العامة للمرئي. من ناحية أخرى، فقد تعلم حسن الكلاوي الرسم بباريس على يد جان سوفربي الذي ندين له ببعض اللوحات ذات الطابع الاستشراقي، مما يبرر بشكل أو بآخر سؤالنا هنا[18].

إن هذا الضرب من التجارب لا يدخل في الرؤية الاستشراقية بقدر ما يظل تحت تأثيرها، ولا يتحرر منها بقدر ما يبقى في عتبتها. من ثم، يمكن القول بأن امتدادات الرؤية الاستشراقية قد جاوزت الفنانين الأجانب لتجد لها مرتعا في نظرة الفنانين المحليين أنفسهم. ولا أدل على ذلك من الفيلم المطول الأول للحسن زينون، الذي عرض بالمهرجان الوطني المغربي الثامن للفيلم بطنجة (عود الورد)، الذي يستعيد فيه المخرج وضعات المرأة المتكئة الخاملة التي تذكرنا بشكل دامغ بالغانية كما صورها الفن الاستشراقي في القرن التاسع عشر. وهو ما يجعلنا نتأكد من أن الاستشراق قد أنتج صورة للعربي تمثلها هذا الأخير وظل يعيد إنتاجها وكأنها صورته هو.

حين سئل فريد بلكاهية في أواسط الستينيات، في سلسلة حوارات أجرتها مجلة أنفاس مع الفنانين المغاربة عن علاقتهم بالتراث التشكيلي المغربي، كان جوابه بالشكل التالي: "لقد كنت حساسا حيال العلامة من بداياتي التشكيلية. فحوالي سنة 1956، قلّب اكتشافي لبول كلي وعيي رأسا على عقب. أحسست بأني قريب من العلامة في أعماله. وفقط فيما بعد علمت أنه عاش لفترة في إفريقيا الشمالية وأن أعماله عرفت آنذاك منعطفا حاسما"[19].

إن هذه العلاقة مع العلامة وهي تمر من خلال فناني ما بعد الاستشراق، أي أولئك الفنانين الذين جعلوا من الفن لا فضاءً للمثاقفة البصرية وإنما فضاء لتجاوز الجمالية الغرابية، تؤدي وظيفتين متكاملتين: وظيفة التوافق مع التراث العلامي المحلي من غير السقوط في الهوية العمياء، ووظيفة تكسير المرآة النرجسية التي خلقها الفن الاستشراقي باختزاله للشرق في النظرة الأنوية. قد يقول قائل بأن المغرب قد عُرف بنزوعه المعادي للتصوير طيلة تاريخه، مقارنة مع التأثير التصويري الفارسي والعثماني الذي عرفته بلدان المشرق حتى تونس والجزائر خلال الهيمنة العثمانية. يكفينا هنا أن نذكر أن ذلك لم يكن حائلا، بل كان مؤشرا خصبا، للدخول في الحداثة التصويرية من أوسع أبوابها. ففي الوقت الذي كان فيه محمد راسم يتأرجح بين التصوير المنمنمي والتشكيل (كما يذكر ذلك محمد خدة)، دخل محمد بن علي الرباطي مباشرة في التصوير الحديث. بل إن فترة الصمت التي عرفها التشكيل المغربي بين الثلاثينيات والخمسينيات قد مكنت الفن المعاصر من الولوج إلى التشكيل التجريدي ولوجا مباشرا مع أحمد اليعقوبي والجيلالي الغرباوي.

الأمر نفسه ينطبق على مجمل العالم العربي، بهذه الدرجة أو تلك من الحدة والسبق الزمني. فإذا كان الفن العربي قد ظل محافظا على أصوله الغربية، يستعيد نظام الأيقونة وتقنيات البورتريه مع جورج قرم في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، فإنه لن يلبث أن يفيق لصورته الثابتة فيه

ويستقبل ذاته في مرآة نفسه ويعمد إلى التآلف أخيرا مع نظم العلامة السارية في ثنايا جسده. لهذا ليس من الغريب أن يسعى الجيلالي الغرباوي إلى تحويل عنفه الذاتي إلى سلسلة من التآليف التي يمكن اعتبارها تصورا جذريا للذات يسير بها إلى أقصى درجات العلامية التي تنمحي معها الحدود بين الوجود واللاوجود وبين التشبيه والتنزيه والتجسيم والتجريد.

وربما كانت أعمال أحمد الشرقاوي هنا تحويلا لهذه الهوية المضللة التائهة والجذرية إلى اختيار مرآوي جديد يجعل من العلامة بدلا للجسد ومن الخطوط بديلا للمنظر، بل إلى تحويل العلامة إلى جسد ومنظر في الآن نفسه. فقد كانت تجربته الفنية تمتح من الجسد علاماته ورموزه الموشومة عليه ومن فضاء الزربية ما نسجته عليه أيدي الناسجات من علامات ورموز. بالمقابل فإن تجربة فريد بلكاهية انطلقت بشكل أولي من الجسد (الوجه) لتحول هذا الأخير إلى مجموعة من العلامات الشذرية التي لا تتجاوز مناطقه المميزة. هذا المنحى هو الذي سارت فيه في الفترة نفسها من ولادة وتنامي الفن العربي المعاصر تجارب محمد خدة مع العلامة المجسدة ونجا المهداوي مع العلامة الحرفية، وغيرهما كضياء العزاوي وشاكر حسن بالعراق.

ونحن نتابع هذه التحولات نستشف منها أن ثمة حركتين تقفان وراء هذه اللعبة المرآوية مع الآخر:

- حركة راديكالية يتم فيها ضرب من المواجهة البصرية، محكومة بحركة نفي يقود بالضرورة إلى توكيد صورة الذات، وعوْد من ثم إلى قراءة خصوصية للجسد تستثمر وجوده بشكل مجازي تارة، وكنائي في الغالب. فالوشم والعلامة الرمزية كنايات ترميزية للجسد في حضوره وغيابه في آن واحد؛

- حركة تحويلية تستحضر الجسد من حيث هو علامة بصرية ودائما من خلال لعبة مجازية ترميزية مأسلبة.

إن الفرضية الأساس التي نسعى إلى التفكير فيها والبرهنة هنا عليها تتمثل فيما يلي: إذا كان الاستشراق سواء منه الرومنسي أو ما بعد الرومنسي، والانطباعي قد ابتكر لنفسه شرقا معينا ينبني على مجموعة من الثوابت التي

تم تكوينها وتطرقنا إليها مجملا، فإن الأزمة التي تعرض لها تمثلت في تعدد المشارق التي وجد نفسه في مواجهتها (الشرق الأدنى والأوسط والأقصى، وبخاصة التأثير الخاص التصويري الذي مارسه هذا الأخير)، ومن ثم في انزلاق الاهتمام الاستيهامي بالعالم العربي من جهة، وفي التحولات التي عرفتها النظرة العربية بالأخص بالموازاة مع التطورات السياسية والتواصلية بهذه البلدان، وبالتحولات التي عرفتها الفنون أيضا ونظرتها للمرئي وللجسد وللآخر. إن مجمل هذه التحولات هي التي جعلت الفن الغربي يكتشف العالم العربي لا باعتباره شرقا وإنما باعتباره موطنا لعوالم فنية جديدة ولعوالم بصرية مغايرة. وفي هذا التقاطع التأثري حدث الانتقال من مركزية الموضوع وآثاره الجمالية إلى مركزية الآثار الجمالية وثانوية الموضوع. بمعنى ما، تم الانتقال من الجسد إلى العلامة باعتباره ضربا من التحول الداخلي للرؤية الفنية التي تستقبل الشرق باعتباره موضوعا فنيا. هذا الانتقال هو ما يجعل الحركة الفنية المعاصرة في الوطن العربي تسير في منحى معكوس بانية هويتها الفنية على الانتقال من العلامة إلى الجسد.

وهذا الانعكاس ملائم أيما ملاءمة لطبيعة التصوير في العالم العربي الذي يجعل من الفنان التشكيلي يجد هويته الثقافية في العلامة/الرمز وانطلاقا منها فقط يحرر بصره وبصيرته كي تتعامل مع الجسد باعتباره كيانا ينطلق من اللامرئي باتجاه المرئي. إن هذه الرؤية الترانسدنتالية إن صح القول تشبه إلى حد بعيد التصور الصوفي للجسد كما هو لدى ابن عربي على سبيل المثال، الذي يجعل من تصور اللامرئي (الحق) في الأنثوي تصورا تعدديا بحيث إن المرأة الواقعية ليست سوى إشارة/رمز للذات الإلهية، أي أنها معبر مشذر وتجزيئي وعارض للامرئي في تعاليه وتنزهه. يتعلق الأمر لدى المتصوف كما لدى الفنان العربي بتنزيه وتشبيه في الآن نفسه. وفي هذه المراوحة يمكن القول بأن الفن العربي، بالرغم من اندراجه في سياق ومسير الفن العالمي لا يحتاج لهذا الفن ليبرر تعاطيه للتجريد وللعلامة، فالعكس هو الحاصل لأن حضارات العلامة كما بين ذلك رولان بارث وعبد الكبير الخطيبي تعتبر الزخرفي أمرا لا علاقة له بالحذلقة التزيينية وإنما تعبيرا مجردا عن الوجود.

الهوامش

[1]. الصفار، صدفة اللقاء مع الجديد، رحلة الصفار إلى فرنسا، 1845-1846، دراسة وتحقيق سوزان ميلار، تعريب خالد بن الصغير، منشورات كلية الآداب بالرباط، 1995، ص. 212

[2]. انظر بهذا الصدد:

Daniel Rondeau, A. Slaoui, N. de Pontchara, *Un peintre à Tanger en 1900*: *Mohammed Ben Ali R'bati*, éd. Malika, 2000.

[3]. F. Zahi, *D'un regard l'autre – l'art et ses médiations au Maroc*, éd. Marsam, 2006, p. 17 et supra.

[4]. Alain Daguerre de Hureaux, Stéphane Guérin, *l'ABCdaire de Delacroix et l'Orient*, Flammarion, 2001, p. 65

[5]. عن المغاربة والتصوير انظر كتابنا: العين والمرآة – الصورة والحداثة البصرية، منشورات وزارة الثقافة بالرباط، 2005، وخاصة "   ". وعن تاريخ التصوير في العصور القديمة بالمغرب انظر المقالة الفريدة لمحمد المنوني، دعوة الحق، ع.1-2، يناير 1971، ص. 83. ويمكن فيها أن نقف على الهامشية القصوى للتصوير بالمغرب في ما قبل الاستعمار، وارتباط التصوير بالقرن العشرين.

[6]. Abdelkébir Khatibi, *Le Corps oriental*, Hazan, Paris, 2002, p. 121

[6]. أبجدية دولاكروا والشرق، مرجع مذكور، ص. 69.

[7]. Félix Marcilhac, *Jacques Majorelle*, ACR, Paris, p. 158 et supra.

(8). Edmond de Amicis, *Le Maroc*, librairie Hachette, Paris, 1882, p. 265.

(9). انظر فريد الزاهي، الجسد والمقدس والصورة في الإسلام، منشورات أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999.

(10). غابرييل فير، في صحبة السلطان، ترجمة عبد الرحيم حزل، جذور للنشر، الرباط، 2003، ص. 106.

(10). Christine Peltre, *les orientalistes*, Hazan, Paris, 1997, 2000, p. 262.

(11). هذا ما نلاحظه بشكل جذري في لوحته المغربية "المقهى المغربي" (1912-1913) و"المغاربة" (1915-1916)، و"الستار الموريسكي" (1912). انظر بهذا الخصوص: Matisse au Maroc, éd. Adam Biro, 1990

(12). Mohammed Khadda, *Mohammed Racim, Miniaturiste algérien*, ENAL, Alger, 1990.

(13). المرجع نفسه، ص. 48.

(14). Marion Vidal-Bué, *Alger des peintres, 1830-1960*, Paris-Méditerranée, 2000, p. 54.

(15). Meriem Mezian, *Pinturas*, Madrid, 1994.

(16). Nicole de Pontchara et al., *Hassan El Glaoui, l'homme et l'artiste*, éd. Matisse art Gallery, Marrakech, 2005, p. 35-36.

(17). *Souffles*, N° 7-8, 1967.

2007

أركيولوجيا التملك*

أن يتنطع باحث عربي لتتبع المسارات الغامضة والمتشابكة والمتشرنقة لانتقال ذاكرة الشرق إلى الغرب أمر يتطلب من الأناة والصبر ومن فن القِفاية الكثير. فشربل داغر وقد استقر في فرنسا لمدة ووقف على تنوع "تراثها" الثقافي، لم يكن له إلا أن يجد ماضيه وقد أعيدت صياغته من قبل الآخر ليقدِّم إليه في متاحف ومجموعات ومقتنيات تستنبت في فضاءاتها الخاصة وجود الشرق وتعيد ابتكاره وفقا لاستراتيجيات تداولية تمارس عليه تحويلا transfiguration واعيا ولاواعيا يتماشى مع المؤسسة الرمزية التي تمنح القيم المادية واللامادية للأشياء وتبلور مقولات جديدة من قبيل الفن الإسلامي والفن الشرقي وغيرهما. إنها مهمة تاريخية وتأريخية من العسر بحيث لا يمكن أن يقوم بها إلا باحث مغرم بالحكايات والنوادر ويحمل ثقافة وطاقة موسوعيتين، ويتسلح بفكر حذر ويقظ وبرغبة تفكيكية تُجاوز حدود الذات. فالعملية لعبة مرايا مضاعفة، يتمرأى فيها الآخر في الأنا ويتمرأى فيها الباحث في الصورة التي صاغها الآخر عن أناه وفقا لتاريخ يجب كتابته من جديدا تبعا لمنظور حفرياتي. وبما أن التاريخ كما تقوله اللغة الفرنسية أيضا حكاية (Histoire/histoire)، فإن النظرة الأركيولوجية لا يمكن أن تسلم من الرغبة السردية حتى وهي تسعى إلى البحث عن النواظم المعرفية والإيديولوجية والقيمية وشبكات السلطة التي تنصاغ من خلالها. وتتحول الرغبة السردية إلى رغبة تأريخية تاريخية، من حيث إن التاريخ وهو يسعى إلى الكونية والمطلق مع الاستشراق يترك لنا في فضائنا

التاريخي المتشذر اليوم إمكانية ملامسة التواريخ الجهوية (فوكو) باعتبارها سبيلنا الأوحد لتفكيك وحدانية التاريخ الأكبر وأحاديته المهيمنة.

لذاك يختار شربل داغر أن تكون مداخله مزدوجة المسعى. من جهة، تقديم المادة الحكائية الوقائعية بحبكاتها المعلنة والمضمرة المتعلقة بمقاصد وعمليات ومسارات ابتكار الموضوع الجمالي، إذ يتعلق الأمر فعلا بتحويل لشيء من تراث محلي إلى تحفة نادرة أو شيء نفيس؛ ومن جهة أخرى تحديد مسلمات ومكونات السلوك الجمالي (حسب تعبير جان ماري شيفر) المرتبط بمصائر الموضوع الجمالي. وهو اختيار نابع من الضرورة التي يحسها الباحث في التطرق لموضوع ظل مهمشا في تناول العرب للاستشراق: "ألهذا الكتاب لزوم في البحوث، على ضوء ما صدر من كتابات قريبة أو مماثلة له؟ لقد تحققت... أن موضوع البحث ظل مهمشا في مدى بحثيٍّ لم يعر الفن عموما والإسلامي منه خصوصا اهتماما يذكر. وهذا يعني أن دارسي أو مراجعي المتن الاستشراقي حافظوا، وما أخلوا، بأساس المتن الدراسي كما وضعه وثبته المستشرقون أنفسهم، أي "الكون النصي" كما أسماه إدوار سعيد" (ص. 35).

لذلك يجهد الباحث منذ البداية في استحضار هذه العلاقة المرآوية مع الذات ومع المنهج ومع تاريخ القضية التي يطرقها، فيؤسس لمشروعية بحثه هذا نصا ونظرا ومفهوما. وهو الأمر الذي يجعل المقدمة الفكرية الجمالية في نظره ضرورية لخلق الشبكة أو النسيج الذي يمكنه من بناء المقصد والموضوع والغرض والنظر في الآن نفسه.

مرحلة التملك "الهمجي": من التحفة إلى الفن

في الجزء الأول المخصص للنادر والعتيق، يؤرخ المؤلف لولادة هذا المنزع المتمثل في المغايرة من خلال اكتشاف الغير وثرواته، من مؤلفات وطرائف ونوادر تماشت مع ولادة البعد الثقافي للمغايرة، ثم نشوء المكتبات والجامعات وأكاديميات التصوير. فمن الساعات باعتبارها تزمينا للعلاقات إلى الأذونات

التجارية التي فازت بها الدول الأوروبية مع العالم الإسلامي منذ القرن 16، مرورا بالسفارات، عرف الاهتمام بالمنتجات الشرقية بداياته الفعلية. فالمومياءات رحلت لأول مرة إلى الغرب على يد تجار فرنسيين مقيمين بالإسكندرية والقاهرة في هذه الفترة بالذات (ج. 1 ص. 218). فالأكيد حسب الباحث أن تطور هذه العلاقات قبل حملة نابليون على مصر قد خضع لضرورات داخلية في فرنسا نمت معها هذه المهام الجديدة التي أُنتجت صياديها وجمّاعيها المتعطشين لغرابة الشرق ومنتّجاته التي تجمع بين بيض النعام والمومياءات والحيات والتماسيح والفواكه وغيرها (ص. 236)، مما ينبئنا بالهجانة التي كانت تعرفها آنذاك نظرة الشرق التي تخلط بين المنتجات الطبيعية والحضارية أي بين التقنية والفطرة، وهو ما كان يميز النظرة الغرابية exotisme آنذاك.

فمن رحلة بول لوقا بتكليف من لويس الرابع عشر في 1708 إلى المشرق، مرورا ببعثات غالان وغيره، وصولا إلى إنشاء المتحف الجامع والعمومي، تكشف سيرورة البحث عن ولع الفئات المثقفة بعد الثورة بالفن المشرقي. فقد غدا المشرق متحفا للعقلية الفرنسية المأسسة بعد أن كان متحفا خياليا (حسب تعبير أندري مالرو) متشعبا في الصالونات والبيوتات. وفي سياق حملة نابليون على مصر وجدت حملات التنقيب عن الآثار مرتعها، مع بعثتي شمبوليون وريثان، فتحت حماية الجند بدأ الاستشراق الآثاري يعلن عن وجهه الحقيق باعتباره عملية نهب ممنهجة حولت الجنود أنفسهم إلى عشّقة للمأثورات، ذلك أن الحداثة الفرنسية غدت شغوفة بالماضي وعلم التاريخ وبإعادة صياغة معناه: "لهذا فإن تتبع ودرس مسار الآثار يقتضي الوقوف عند التنقيب، عند مجهودات العلماء الذين جعلوا من البحث عن الماضي، من توفير مجموع مادي وتفسيري له، شاغلهم الأول. لهذا كان العثور على الأثر ودرسه سابقا في الأولوية على الجمع المادي نفسه، وهو ما يرسم انقلابا لافتا بين المعنى والملكية في هذه الدورة..." (ص. 374). إن نشوء المتحف يتزامن في هذا الإطار وخروج الفن عموما من الفضاءات المالكة إلى فضاءات التملك العمومي وتقاسم المتعة

الجمالية. وهذا التزامن يؤكد مرة أخرى تلك الرغبة في صياغة الحاضر وفقا للحفاظ على الماضي وجعله صفحة مشرعة قابلة للتدوين. من ثم تنتهي الدورة الأولى من هذا البحث الذي ينقب بدوره عن اللحظات الأكثر عراقة وعتاقة في نظرة وسلوك فرنسا تجاه الممتلكات الرمزية والمادية للشرق. فالفن حسب شربل داغر يبدأ من العريق (ص. 492)، وهو لم يأخذ صفة اللوحة إلا مع ولادة الفنان باعتباره ذاتا بذاتها وفي ذاتها، أي مع ولادته الفينومينولوجية كذات لا كرعية مستلبة الوجهة.

ابتكار الفن الإسلامي

ربما لهذا السبب يطرح شربل داغر السؤال المضاعف التالي في الجزء الثاني من كتابه: متى بدأ الاهتمام بجمع مواد الفن الإسلامي؟ وهل كانت هذه المواد "فنا" أم انتهت إلى هذه الحال؟ (ص. 12-13). وهو سؤال يبيح له أن يتابع نظريا وهيكليا البنية التكوينية لابتكار invention مفهوم الفن الإسلامي المتوافق مع مفهوم المتحف المتخيل، بشكل أو بآخر بالرغم من اختلاف المنظورين. ذلك أن اقتلاع المنمنمة أو الإفريزة أو غيرها من سياقها بما يطاول ذلك أحيانا من تشوهات، ثم إعادة مسرحة أو مشهدة وجودها في غير سياقها الأصل، وما يتم بين اللحظتين من تملكات وانتقالات من يد ليد ومن قيمة لأخرى كي يتم الوصول إلى التجميع الممنهج لها هي عمليات تساهم كلها في مطابقة الموضوع مع الذوق الجمالي الناظر له والذي يمنحه وجودا قيميا جديدا ومفهوميا ليس بأقل جدة. ذلك فعلا ما يسميه شربل إعادة إنتاج، ولو أن المفهوم يسم في فحواه العمليات الذهنية والرمزية أكثر ما يسم الحركات الواقعية والمادية والتداولية التجارية التي يركز عليها الباحث منذ البداية. عملية الابتكار التي نتحدث عنها هنا تمكن من الحفاظ على مادية الشيء باختراع صورته من جديد وفقا لمعطيات مادية ورمزية جديدة، بحيث يحافظ الشيء الرمزي على بعض من هويته فيما يتم ترجمة وجوده إلى وجود آخر كان

كامنا فيه من غير أن يكون بذاته قادرا على بلوغه. فبلوغ مرتبة الفن هو ضرب من التأويل كما يقول الباحث مرارا. بيد أنه تأويل يقصد من ورائه التحويل بالحفظ على المصدر والمآل في أن واحد مع افتراض غلبة قوة المآل على المصدر. إنه ما يسميه المؤلف أيضا بالإنزال الرمزي المسبق، أي أن الشراة أو المصادرين أو المنقبين لم يعمدوا "مثلما يفعل سائح اليوم، إلى جلب قطعة تذكارية أو "فولكلورية" أثناء الرحلة السياحية، وإنما كانوا أقرب إلى الباحثين عن الكنوز أو عن المواد الفريدة، وإن قاموا بشرائها أحيانا في محل أو عند مالك خصوصي؛ وهذا ما يرسم الدوافع إلى الاقتناء، وإلى مقاصده التحويلية سلفا. فما كان محفوظا في خزانة أو ماثلا في جدار، أو موضوعا على طاولة قصر، سيخضع لتبديل وضع في المقام الأول، قبل حلوله في مجموعة أو في متحف..." (ص 19). والدليل على ذلك أن بعض الجمّاعين كانوا يشترون عرضا واعتباطا الكثير من المواد قبل أن يعرفوا موقعها وقيمتها الفعلية ونوعية ندرتها وحاجة لمتحف إليها. مما يمنحنا الحق في القول بأن النظرة الأولى التي تقع على القطعة هي التي تمنحها صفة الفنية بالكمون قبل أن يتم تتويج ذلك بموقع في اللوفر يمنحها بشكل لا رجعة مفهوم الفنية.

إن هذه العمليات، من وقوع على القطعة واقتناء لها وبيعها أو منحها للمتحف، تتعاضد فيها عمليات التقويم ومنح القيمة وتحول الشيء الموضوع إلى ذات لها كيان فني. وما قام به الغرب هو أنه منح للفن الإسلامي طابعا ذاتيا محايثا بعد أن كان متعاليا. فما كان يعتبر لدى العرب كما لدى الإغريق صنعة (techné) سيتحول بفعل هذه الرحلة أو الهجرة إلى فن art، بكل ما يدل عليه ذلك مفهوم الفن، على الأقل في الحداثة الغربية، من وجود محايث ومعنى ليس بأقل محايثة. وهو الأمر الذي تزامن في مجمل البلاد العربية مع دخول الفن إلى العوائد المحلية وبداية التصوير سواء في لبنان أو مصر أو المغرب وغيرها. "إن تحويل الوجود المادي إلى مواد فنية يقوم واقعا على إخضاع هذا الوجود لعمليتين منفصلتين ومتكاملتين: تحويل المادة بعد اقتطاعها من سياقها المخصوص، إلى مادة فنية لها مواصفات تعينها وحدها، وتحويلها بالتالي إلى مادة

مفردة لها مواصفات تعينها وحدها، وتحويلها بالتالي إلى مادة مفردة في سلسلة تتعداها وفق طرق وصل متعددة." (ج. 2، ص. 23). هذا بالضبط هو ما يمكن تسميته بالسلسلة الدلالية التي تولد المعنى، بل الوجود الجديد الفني هذه المرة للمادة أو الشيء. إذ المعنى خلاصة لتلك السلسلة وتحولاتها. بل المعنى لا يتم هنا إلا من خلال ذلك التوافق الفضائي الذي تستقر فيه المادة وفقا لترتيب معين يمنح للمشاهدة والمشْهدة ويولد المعنى التداولي المتمثل في العرض exposition، الذي يشكل مرادفه الإنجليزي exhibition، على الأقل في منطوق اللغة الفرنسية دلالة أقرب إلى الإشهار في معناها العربي الأصلي أي الاستعراض العلني. فمن الوجود بالكمون إلى الوجود بالفعل تعيش القطعة استعلانا لوجودها الفني الذي يمنحه لها الآخر. إنها تعيش توضيبا أو تركيبا بصريا جديدا يمنحها وجودها الذاتي من حيث هي كذلك. وهذا الوجود هو ما يتم تخليده أي ما يتم وصفه بالإبداع والخلق باعتبارهما سمتين للفن يمنع مفهوم المضاهاة الإسلامي من نعتها به في محيطها الأصل.

ومن المجموعات التي يصوغها الجمّاعون إلى سوق الفن والابتياع وانتقال الملكية وتأرجح القيمة التداولية تعيش القطعة مصيرا يكون هو مسار ولادتها المتجددة كتحفة فنية أو كقطعة فنية لتؤول في النهاية إلى المتحف باعتباره ثمرة للرغبة الفرنسية في جعل الدولة حافظة للفنون ومن ضمنها فنون الآخر. وليس ذلك طبعا بغريب عن ثالوث الجمهورية الفرنسية التي تعتبر نفسها ولو بالاستعمار والعنف وصية على الآخرين. وربما كان الخطاب الذي صيغ منذ القرن التاسع عشر عن الفن الإسلامي دور كبير في صياغة هذه الاستراتيجية القيمية والبصرية والتداولية بل والخطابية عن الآخر أو الشرق. إنه يشكل الطليعة الباصرة التي تمنح الشرعية النظرية لمعرفة الآخر والمقدرة الإنجازية على تقويم تاريخه وصنائعه. إنه كما يصفه المؤلف نص إقناعي أو بلغة التداوليين بلاغة حجاجية تصف وتؤول لتنجز فعلا تواصليا جديدا مع غائب الغرب وماثل القطعة الفنية. ولا شك أن تحاليل الكاتب لهذا الخطاب وتتبعه لأعلامه إن كشف عن طابعه المتمركز عرقيا فهو أيضا قد كشف لنا عن المعنى الذي يبنيه ويعرضه في التراتبية التي يخلقها بين الفنون الكونية.

يجد المؤلف في الجزء الثاني المرتع الحقيقي لبناء معنى المعنى، أي للولوج إلى عمق البنية الذهنية للخطاب والممارسة في علاقة الغرب بموضوعات الشرق باعتبارها كناياته المخصوصة ومجازاته المرسلة. أي لمواجهة الحكاية بنسج حكاية مغايرة تنبني على أشلاء الأولى. بيد أن أمرين في المقدمات والمسالك النظرية لهذا المصنَّف يثيراننا ومنذ العنوان ألا وهما مفهوم الملكية، ثم مفهوم المعنى، باعتبار أن السيرورة التي يتحدث عنها الكاتب تنطلق من الملكية لا من التملك appropriation، وهو المفهوم الذي نراه أوجه وأقرب إلى كل العمليات التي سوف يبنيها شربل من خلال هجرة الشيء من مكان إلى مكان ومن قيمة إلى أخرى ومما قبل المفهوم إلى المفهوم. إنه مفهوم حاضر في الكتاب لكن في ظلال مفهوم الملكية. فما الذي يتم فعلا، تبعا لصيروة لها سيرورة؟ التملك مقصدية لها ذواتها وموضوعاتها وتنطلق من مرجعية ثقافية وإيديولوجية وجمالية أنتجتها ماقبل الحداثة ومنحتها الحداثة موقعا جديدا كما يبين عن ذلك الكتاب بالشواهد والحوادث. وهو بذلك منتج لملكية مهاجرة تبدأ بالمنقب عن النادرة أو المأثرة أو الكتاب النفيس أو التحفة انطلاقا من حكم مسبق، حسب تعبير غادامير، يمنحها قيمة معينة يساهم هو أيضا من خلال امتلاكها إلى أن ينزع عنها أيضا صفة الملكية. الدليل على ذلك أن المعنى الذي يحدد هذه العلاقة بين الشيء وقيمته وصاحبه (المؤقت) معنى خاضع لتحول الدلالات المحايثة للموضوع. وحين تنتهي المأثرة أو التحفة أو النفيسة بمتحف اللوفر أو بالمكتبة الوطنية فإنها تُسامي sublime كل العناصر العتيقة التملكية وكل المسارات والأشواط التي قطعتها لتعيش دلالتها المكتملة بما هي كيان منشطر بين موقعه الأصلي الذي يحيل عليه في معناه، وبين وجوده المحايث. بهذا المعنى يغدو الفن مفهوما وخطابا ملتبسين.

بعد استعراض مجموعة الالتباسات التي تجمع وتميز بين الفن والآثار يخلص المؤلف إلى ما يلي: "وراء تسمية "فن: يكمن، واقعا، كم هائل من المواد والأساليب والإنتاجات، التي تفتقر في أحيان كثيرة إلى ما يعينها كمواد وإنتاجات

وأساليب في حد ذاتها. وهي تسمية جامعة تخفي كذلك هذا التردد في تسمية الأنواع المختلفة في الفن الإسلامي. يعين لفظ "الفن" إذن، اسما جامعا، من جهة، واسما تصنيفيا لـ"كم مبهم من المصنوعات، من جهة ثانية. وهو ما يمكن التعرف عليه في صورة أبين عند مقارنة الصفات التي لحقت بهذا الاسم (ج. 2، ص. 197). وهذه الصفات تعددت في القرن 19 من فن محمدي، أو شرقي أو عربي أو مسلم، لتستقر أخيرا في صفة الإسلامي حصرا. بيد أن العمل التحليلي الذي يسترعي الانتباه هو ذلك الذي يتابع عن كثب وبشكل بنائي تحولات الخطاب وثوابته التاريخية ثم اقتصاد المعنى الذي يخضع له. فالحاصل من هذه المقاربة هو أن المعنى إنتاج للنص الذي يكون بدوره شبكة من التصورات التي تستقيم في مقاصدها وتداوليتها أي في علاقتها بالنص الاجتماعي الذي يكون من ورائها ومن خلفها. ذلك أن بناء هذا المعنى كان في أصل "فوائد" تجاوزت التاريخ والفن والجمالية ليقدم هذا الفن من حيث هو ذو بعد زخرفي. وكأن هذه المنفعة قد فتحت عيون الفرنسيين والغرب عموما على ما تقدمه العمارة الإسلامية من منفتحات للتصورات العمرانية الغربية.

وربما كان هذا الفصل الأكثر التباسا في هذا الكتاب، لا لأنه يطرح الأسئلة ويستدعيها أكثر مما يسعى للإجابة عنها، ولا لأنه يتابع المفهوم في محطاته الأساس ولكن لأنه يجعلنا نخرج منه تائهين في مفهوم المعنى نفسه. قد يعود ذلك ربما لكون الباحث يعتمد على مفهوم المعنى من غير أن يربطه تحليليا وجذريا بمفهوم الدلالة باعتباره مفهوما وسيطا يساهم في توضيح المائز والفارق الواصل بين المحايث الداخلي والمجاوز الخارجي أو المتعالي. وقد يعود ذلك أيضا إلى أنه من الصعب صياغة صيرورة المعنى وسيروراته في هذا المضمار من غير المزاوجة بين المرمى الخطابي والمرمى التحليلي التركيبي. على كل حال تحول مفهوم المعنى هنا إلى مفتاح شامل، والحال أنه نتاج العلاقة بين الدلالات الخطابية والتداول سواء كان مقصديا يرجع للذات في وضعها الثقافي العام أم تداوليا يرجع للفضاء المتلقي سواء كان قارئا أم مجتمعا.

أما الخاتمة فهي أشبه بالسيرة الذاتية لهذه المسالك الوعرة التي لا يمكن إلا أن تجهد الباحث وتحول بصره أحيانا إلى حَوَل لحظي، وتغلف بصيرته بما ينتظرها من مهام وأسئلة عالقة. إنها سيرة الذات في لحظة اكتمال مشروعها، وهي اللحظة التي تكف فيها عن التماهي مع نفسها أو الدخول في نرجسية المفاخر وتترك المولود حتى ولو كان متوازنا خلفها لتواجه الأسئلة المربكة التي يضعها عليها. ففي الخاتمة نحس مرارة من يرى نفسه في مرايا الاشتغال يشتغل على ذاته وقد سلبها الغير ومنحها العيانية التي جعلها تنتمي إلى تاريخه الثقافي. كما نحس شقاء الأسئلة الناجمة عن الوعي الشقي الذي نعيشه كباحثين عرب في علاقتنا بالثقافة الغربية ومفاهيمها وأطاريحها ونظراتها. ومعها نستشعر خفوت الأسئلة التي اختارها المؤلف كي تكون علامات استفهام على مآل موضوعه: ففي مرحلة ما بعد الاستعمار وما بعد الاستشراق الذي حاط به كمعرفة وسلوك جمالي وثقافي لا يزال الموضوع المادي يتابع طريق القيمة الزائدة والمضافة التي تجعل منه شعبة كاملة في تجارة الفنون العالمية. وبين السطور أشبه بكآبة تعري نفسها وتفصح عن لاجدوى إضافتنا في هذا السياق الذي يمتزج فيه العنف بالجمالي والغلبة بالحق.

ويبقى السؤال عالقا من الجهة الأخرى: ما كان مآل هذه الموروثات الفنية لو لم توجد تلك النظرة؟ ألم تساهم فعلا في عيانية جعلتنا نحن أيضا نفتح أعيننا على ذاتنا؟ ثم ألا ندين في تاريخنا الفني والبصري لهذه النظرة، مهما كان عنفها، بما يجعلنا اليوم نفكك ثوابتها ونقف على مفاهيمها ونقرأ من خلالها مسيرنا الذاتي في الآخر؟ ألم تخرب منحوتات في أفغانستان، وقطعت رؤوس الكثير من التماثيل في العالم العربي والإسلامي لتصور ضيق لعلاقة الإسلام بالتصوير والتجسيم؟ أسئلة متناسلة كثيرة تنبئنا بها ميزانيات وزارات الثقافة والآثار بالعالم العربي، والمآثر التي تتهالك بلا ترميم وحالات المتاحف التي تعيش فيها المواد التراثية احتضارها البطيء، والمكتبات التي تلتهم فيها الأرضة أنفس الوثائق. فلعبة المرايا التي دخل فيها هذا البحث منذ البداية قمينة بأن يستجلي فيها غور ما تبقى من الأسئلة.

الهوامش

* شربل داغر، "الفن والشرق: الملكية والمعنى في التداول، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، 2004، جزءان. إن أهمية الأسئلة التي يطرحها الكتاب تظهر أكثر مع الافتتاح في متحف اللوفر في شتنبر 2013 لجناح الفن الإسلامي.

2005

الجسد المُروْحن والروح المُجَسْدنة
مقاربات الصـــورة ومفارقاتها

الفن المعاصر وعودة المعنى

حين تحدث كاندانسكي عن الروحي في الفن كان يعني بالأساس فنا طاهرا حقا يكون في خدمة الإلهي. فهل صار الفنان، بانتقاد المحاكاة وممارسة التجريد، قريبا من الإلهي، مبرزا "للجوهري الباطن" ومُزيحا "لكل طارئ خارجي؟[1]". هذا الطابع هو ما سوف يعبر عنه بشكل أوضح وأشد بساطة بول كلي بقوله: "الفن لا ينسخ الواقع، إنه يجعل ما لا يُرى مرئيا". إننا نتفهّم جيدا هذا المنزع الروحي الذي جاء في سياق ثقافي وفكري نابض لم يكن أقله نبضا اكتشاف اللاوعي وتجذر الفكر الظاهرياتي. فهو يتصل بتحولات طالت بنية البصر الغربي برمته في اتصاله بالشرق وإفريقيا (بول كلي وبيكاسو) وفي حمأة تحولاته التصويرية الداخلية الناجمة عن تطورات المجتمع والفكر (كاندنسكي، مالفيتش وغيرهما). بيد أن السؤال الأساس الذي تطرحه موقعة كاندانسكي، في إطار هذه التطورات، يتعلق أساسا بالانحياز جهة التجريد في مقابل تنحية التشبيه أو التصوير (بلغة العرب القدامى)، وهو ما لا يمكن إلا أن يضع خيطا فاصلا بين أمرين: الروحي والتشبيهي. ولنتساءل مع ألان بوزانسون في دراسته الشاملة عن الصورة المحرمة: "لنتفق ونتوافق مع كاندانسكي في صرامته الروحية. ولْنقبل منه ومعه أن الفن يمنحنا مدخلا للعالم الروحي، وأن هذا العالم يتضمن فائضا من الحقيقة

والواقع والجمال بالنظر إلى السطح الظاهري للأشياء. يبدو أن هذا الأمر قد تم دائما إدراكه ورؤيته، بهذا الحد أو ذاك من اللبس والغموض، منذ أن كان ثمة فنانون ورجال قادرون على التفكير في الفن والحديث عنه. لكن لمَ ضرورة أن نستنبط من ذلك التخلي عن الأشياء وعن الطبيعة وتمثيلهما؟"[2]. يسعى هذا السؤال في العمق إلى تفكيك ثنائية كان مفكرون ومتصوفة من قبيل ابن عربي وبوهْم وغيرهما قد تخطياها، ألا وهي ثنائية التشبيه والتجريد كما سنرى لاحقا. إنه الأمر الذي سيدعونا إلى أن نعتبر أن التفاعل مع المحسوس والواقعي، والوساطة الفاعلة للخيال المحسوس والحسي هي التي تجعل اشتغال الفنان التجريدي اشتغالا له علاقة بالمرئي واللامرئي[3]، أي عملا يجعلنا نرى اللامرئي[4]. لكن، ألا تحيلنا هذه العداوة للصور المشخصة وللتمثيل إلى تاريخ إنكار التصوير كما عشناه بشكل واضح في العالم الإسلامي إلى يومنا هذا، والذي جعل انتقال الفن العربي المعاصر، على سبيل التمثيل، من التشخيص إلى التجريد اندماجا في الفن الحديث من جهة وتصالحا مع تاريخه الفني الخاص؟

بالمقابل، وغير بعيد عن تجريدية كاندانسكي ومطلقية ماليفتش، التي ستسم الفن الحديث لأكثر من نصف قرن، كان الفن يعيش، بشكل مزامن ومواز، تحولات جذرية مغايرة تعلن عن نزوع يمنح للفن طابعه الشيئي اليومي بعد أن سعى كاندنسكي ومن نحا نحوه إلى أن يعزلوه عن الواقع الخارجي. إنني أعني هنا بالأخص ما جاء به منذ 1913، مارسيل دو شان من أشياء جاهزة تعبر عن نقد مزدوج وساخر لاذع للفن وللمجتمع.

تشكل هاتان اللحظتان إذن ما يشبه التخلخل الزمني الذي يدعونا إلى إعادة النظر في مقولة الفن المعاصر نفسها. ففي الوقت الذي كانت فيه أعمال كاندانسكي وبول كلي وغيرهما تعلنان ولادة الحداثة الفنية، كان مارسيل دوشان يحطم مفهوم الفن والمتحف بعرض أشاء جاهزة كعجلة الدراجة، وعرض مبولة في المتحف، ومنح الفن طابعا لهوانيا لامتحددا[5]. إن هذا هو ما يحذو بنا إلى اعتبار أن الفن المعاصر لا يتلو الفن الحديث زمنا وإنما هو جارٌ مزامن له[6].

وهو ما يدعونا من ثم إلى تبني تصور غير خطي للتاريخ يجعلنا نتبع خطى هايدغر في اعتباره كلمة الفيلسوف الما قبل سقراطي أنكسمانس أقرب إليه من حبل الوريد، ونقول بدورنا، ولو في سياق مغاير: إن العبارة عبور، وإن عبارة ابن عربي لأقرب إلينا من أكثر المفكرين العرب معاصرة لنا...

وإذن، ما موقع ابن عربي في هذا السياق؟ وكيف يمكننا أن نعرج عليه لبناء تصور خصوصي للعلاقة الجمالية التي نريد أن نشيدها هنا بين الخيال والإبداع والمتخيل؟

لننطلق بدءً من تبرير هذه الاستعادة. لا يتعلق الأمر بضرورة روحانية تأتي في سياق العودة للمقدس أو عودة المقدس والروحاني في إطار ما يسمى ما بعد الحداثة. فأنا شخصيا لا أستسيغ هذا المصطلح وإن كنت أتفهم مضامينه ودلالاته. الأمر ينطلق من ترابطين فلسفيين ملهِمين: الأول يتمثل عموما في العلاقة التي يقعد لها هايدغر بينه وبين الفلاسفة ما قبل السقراطيين باعتبارها علاقة تاريخيّانيةhistoriale . إنه ترابط أو ربط يؤسس لتخطي نسيان الوجود لصالح الموجود من جهة، ويؤسس لزمن غير كرونولوجي وغير جدلي من جهة ثانية. وإذا كان هذا المبرر يدخل في تأسيس السلالة الفلسفية لهايدغر ومن ثم لفلسفة جديدة، فإن الثاني يؤسس في الحقيق لسلالة السؤال الذي نطرحه اليوم في هذا المحفل. الأمر يتعلق بمقالة هنري كوربان الموسومة بـ "من هايدغر إلى السهروردي"[7] والتي يفسر فيها كيف أن ما كان يبحث فيه في الفكر الغربي ولدى هايدغر بالأساس (باعتباره مترجمه الأول للفرنسية وأحد مريديه الأوائل)، قد عثر عليه في فلسفة وتصوف شهاب الدين السُّهروردي كما لدى ابن عربي لاحقا.

بيد أن الحافز إذا كان فلسفيا فإن الموضوع عدا ذلك يتطلب اهتماما متعدد المباحث، نظرا لما تتسم به نصوص ابن عربي، والسُّهروردي قبله، من خصوصية فكرية وفلسفية تبلور، في السياق المحدد الذي يهمنا هنا، تصورات خصبة في موضوعات الخيال والصورة ومجاوزة الثنائيات الميتافيزيقية (وبخاصة من خلال

مفهوم البرزخ[8]). من ثم فإننا إن كنا سنقتصر هنا على ابن عربي فذلك لأنه بلور منظورا أبلغ وأوضح وأكثر "نسقية" للمفاهيم المذكورة أعلاه. بل إنه صاحب نظرية الصورة بامتياز في الفكر العربي الكلاسي، بحيث يغدو التنظير حاليا لهذا المفهوم، على الأقل في الحقل الفكري العربي المعاصر، بحاجة إلى استدعاء هذا التصور واستكناه ممكناته الفكرية بالعلاقة مع ما يستجد حاليا في الفكر الجمالي والظاهرياتي والفني...

الصورة بين الاستحالة والامتناع

من الناحية الفلسفية والجمالية يمكن اعتبار نظرية الخيال لدى ابن عربي محاولة لحل معضلة ما هو ممتنع عن التمثيل l'irreprésentable. صحيح أن الإله الإسلامي، مقارنة مع الإله العبراني يتسم بالعديد من الخصائص التي تجعله قريبا من المحسوس حتى وهو يتعالى تعاليا مطلقا ويمتنع عن التشبيه والتصوير. بيد أن القطيعة أو الفاصل الذي يوضع بين المحسوس والمتعالي في التصور الإسلامي للوجود ليس قارا ولا مطلقا. ومن تلك الفتحات التواصلية التي يعثر عليها ابن عربي هنا وهناك في النص القرآني أو الحديثي يقيم تصورا جديدا للخلق وللألوهية مبنيا على مفهومي الخيال والتجلي (الصورة).

لننطلق مع ابن عربي من كون الإلهي عبارة عن صورة أصلية كانت فيما قبل الخلق موجودة في العماء. والعماء عند العرب السحاب. من ثم يعتبر ابن عربي أن هذا العماء "هو الخيال المحقق. ألا تراه يقبل صور الكائنات كلها ويصور ما ليس بكائن.... وفيه ظهرت جميع الموجودات"[9]. هكذا ترتبط الصور كما الخيال بالخلق باعتباره الطريقة التي سوف تلتحم فيها المعاني بالأجسام. وهكذا أيضا تغدو الصور هي شكل تجلي الإلهي لا فيما قبل الوجود الإنساني ولكن أيضا بعده، باعتبار "تحول الحق في الصور، وهو سبحانه لا غيره، فأنكر في صورة وأقر به في صورة، والعين واحدة والصور مختلفة... فالصور بما هي صور هي

المتخيلات، والعماء الظاهرة فيه هو الخيال"[10]. وهو ما يعني أن الحق لا يبقى على صورة فهو يتبدل من صورة إلى أخرى. وهذا هو الخيال، لأن الحق "عين معقولية الخيال"[11]. حينها، نفهم كيف أن هنري كوربان قد تحدث عن الخيال لدى ابن عربي باعتباره خيالا فعالا، انطلاقا من اعتبار هذا الأخير كيانا فاعلا. ألا يسمي ابن عربي سلطة الخيال هذه "قوة الخيال"؟[12]. الخيال الفعال هو ما يعمل على استحالة الأرواح أجساما والأجسام أرواحا؛ ذلك أن عالم الخيال أو حضرة الخيال هي في آخر المطاف ما يسميه ابن عربي بالبرزخ، أي عالم الصور أو عالم المثال. "ولما كان البرزخ أمرا فاصلا بين معلوم وغير معلوم، وبين معدوم وموجود، وبين منفي ومثبت، وبين معقول وغير معقول، سمي برزخا اصطلاحا"[13].

يتصل الخيال إذن بالخلق، وهذا الأخير بالصور أو التمثلات، ليرسم ابن عربي بذلك دائرة الوجود، فهي حق وخلق ومعقول ومحسوس، يستحيل فيها الروحاني جسديا والجسدي روحانيا، تبعا لذلك الانفتاح التفاعلي الذي يتحكم في علاقة الخالق بالمخلوق. يعتبر الخيال إذن آلية الوجود ومفتاحه الجوهري لأنه هو الخلفية التي تشكل العملية الأساس الرابطة بين المرئي واللامرئي، ألا وهي التجلي.

إن التجليات هي السبيل الخيالي، أي الواقعي، لتحويل الغائب إلى حاضر وشاهد، والباطن إلى عيني وظاهر. يمكّن التجلي إذن من حل خصوصي لثنائية الغياب والحضور، بل من تجاوز ثنائية التشبيه والتجريد. وليس يخفى أن تجذير هذه الثنائية يقف وراء ما يعرف تجاوزا بتحريم التصوير في الإسلام، الناجم في هذا السياق على تجنب التمثيل (التصوير)، باعتباره فنا، وتبني التصوير باعتباره صورة غير متحدّدة. يوضح جاك رانسيير هذا الانزلاق من التمثيل/التصوير بوصفه نظاما للفن إلى نظام للتحريم كالتالي: "هكذا نجد أنفسنا إزاء منطقين متداخلين. الأول يتعلق بالتمييز بين الأنظمة المختلفة لفكر الفن، أي مختلف أشكال العلاقة بين الحضور والغياب، والمحسوس والمعقول، والإشارة والدلالة. والثاني لا يعرف الفن من حيث هو كذلك. إنه لا يعرف سوى

أنماط مختلفة من المحاكاة، وأنماط مختلفة من الصور. والتشابك بين هذين المنطقين المتنافرين له أثر بالغ التحديد: إنه يحوّل مشكلات ضبط المسافة التمثيلية/التصويرية إلى مشكلات استحالة التمثيل. وهكذا يأتي التحريم لينزلق داخل هذه الاستحالة..."[14]. يمكّن مفهوما البرزخ والتجلي من مداورة التحريم وحل مسألة حضور الخالق إلى خلقه والمفارقات التي تطرحها العلاقة بين الإلهي والإنساني في الفكر والوجود، من خلال تأويل صوفي لحديث قدسي أساس يقول: "كنت كنزا مخفيا فأردت أن أعرف...".

هكذا يغدو الوجود الإلهي لدى ابن عربي وجودا بالتجلي للكائن الإنساني الذي يرى ربه رؤية العين في العالم الوسيط الذي هو عالم الخيال. لذلك كان موقف ابن عربي حاسما: "من لا يعرف مرتبة الخيال، فلا معرفة له"[15]. الخيال بهذا المعنى هو القوة الفعالة التي تمكّن من الربط بين اللامرئي والمرئي. وهي التي تمكن من إظهار اللامرئي ليغدو واقعا. وإذا كان العالم لا يظهر إلا في خيال حسب المتصوف، فإن ظهوره العيني يجعل منه "متخيّلا لنفسه". الأمر الذي يحول الخيال إلى عملية فاعلة منتجة للواقع وعملية أصلية من صلب كل ما هو واقعي. وكأننا بابن عربي يقول إن حضور الواقع إلى أفهامنا لا يتم إلا بمقتضى أصله المتخيل لأن العالم صورة أو مركب من الصور ضمن الصور التي تشكل وجوده القبلي. وذلك ما يفسر استشهاد ابن عربي بالحديث القائل: "الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا". فإذا كانت عملية الخلق إذن تجليا فذلك لأن الخيال هو الذي يقيم علاقة تفاعلية ممكنة بين اللامرئي والمرئي وبين الروحاني والجسماني.

الأكيد أن الصورة لدى ابن عربي ذات طابع ملتبس، فهي صورة اللامرئي، مما يجعلها صورة ذهنية أساسا وقابلة للتجسيد، وهي كذلك صورة المرئي مما يجعلها صورة مجسّدة تتطلب التعالي وتنحو إلى الارتباط باللامرئي. وإن كان ذلك يحل معضلة الصنمية والتشبيه (فلا تقييد ولا تجريد) إلا أنه من ناحية أخرى يمنحنا الفرصة لتحويل الإسلام من ديانة منكرة للتصوير إلى ديانة للصورة بامتياز؛ أو بالأحرى من حضارة للعلامة إلى حضارة للرمز والصورة أيضا. وفي هذا السياق يغدو الرمزي أساس الطابع المتخيل للوجود وللدور الذي تلعبه فيه الصورة.

يحضرني هنا السجال الذي دار بين بودريار وبول فيريليو سنة 1992 عن طبيعة الصورة. ففيما يرى بودريار أنها غدت سيمولاكرا، يعتبر بول فيريليو أنها غدت الواقع نفسه. والحقيقة أن هذا السجال يستعيد هنا الأسئلة نفسها المطروحة في كتاب الفتوحات المكية، وبشكل مسترسل في كتاب فصوص الحكم لابن عربي. إن الصورة وهي تمنح للعالم طابعا رمزيا تمكنه بوساطتها الدائمة والحركية من أن يغدو عالما محسوسا لا يتنكر لمحسوسيته، وعالما ممكن التعالي يسعى باستمرار إلى تغيير طابعه الأنطلوجي. الصورة بهذا المعنى تعمل عمل الرمز بمعناه الإغريقي (شطرا الشيء المتماثلين) وتعمل عمل الإشارة في معناها العربي (الباطن والظاهر). ولأن ثمة الرمز فثمة التأويل، و"لأن ثَمَّةَ الخَيال فثَمَّةَ التّأويل؛ ولأن ثَمَّةَ التّأويل، فثَمَّةَ الرمز؛ ولأن ثَمَّةَ الرمز فثَمَّةَ بُعدان للمَوْجودات"[16]. إن التأويل هو الدينامية الفاعلة التي تمنح للخيال قوته وحقيقته من حيث هو مصدر الخلق وماهيته في الآن نفسه.

من الشيئية إلى المتعالي

في كتاب الوجود والزمن، يتحدث هايدجر عن كل شيء إلا عن الفن. بيد أنه سوف يخصص لهذا الأمر مقالة غدت مرجعية في هذا المضمار بعنوان: أصل العمل الفني[17]. وهنا بالضبط نقف على ذلك الارتباط العميق لدى الفيلسوف بين سؤال الفن والسعي إلى إعادة التفكير في سؤال الوجود، باعتبار أن الأثر الفني يغدو لديه أحد صيغ الكشف عن حقيقة ذاك الوجود. بيد أن هايدجر يقوم هنا بعملية تأويل مزدوجة يمارس فيها نقدا ضمنيا للجماليات، إذ هو يبعد إلى حد ما الفن عن متلقيه ومنتجه، وفي الآن نفسه يركز على جوانب لم تولها الفينومينولوجيا حقها من التحليل، أعني الطابع الواقعي الشيئي للعمل الفني من حيث هو كيان في ذاته. وبذلك لا يهتم هايدجر بالعمل الفني من حيث هو أثر فني ناجم عن تحولات المادة، ودلالة تنتجها التفاعلات بين مكونات عديدة،

وإنما من حيث هو قبليا شيء... يطرح هايدجر سؤالا فلسفيا مقابلا للسؤال الذي طرحه سنوات من قبل، وبشكل مغاير مارسيل دوشان. وإذا كان مقصد الأخير الانتقاد والسخرية من ماهية الأثر الفني، فإن سؤال هايدجر بجديته المفروضة يبتغي تأسيس مفهوم للفن انطلاقا من سؤال الماهية.

ليس المبتغى من سؤال شيئية العمل الفني العودة إلى مادية اللوحة أو المنحوتة أو العمارة. فلا يخفى أن استعادة ثنائية المادة والصورة التليدة يؤدي إلى استعادة ميتافيزيقا لا يفتأ هايدجر يسعى إلى تخطي مؤدياتها. إن هايدجر حين يطرح سؤال شيئية العمل الفني من حيث هو منبعه أو مصدره، فهو بذلك يسعى إلى إرساء تأويل للشيء لا باعتباره شيئا مجردا وإنما باعتباره شيئا يوجد في صلة بالإنسان. وتلك هي الأداة (الحذاء مثلا، في لوحة فان جوخ). هكذا تغدو الاستراتيجية السؤالية لدى هايدغر استراتيجية إنتاج المفهوم والمعنى. يقول في مدخل المقالة: "إن السؤال عن منبع الأثر الفني يصبح سؤالا عن ماهية الفن. لكن حيث إن السؤال عما إذا كان الفن موجودا وعن كيفية وجوده يجب أن يبقى مفتوحا، فسنحاول أن نجد ماهية الفن هناك حيث يسود الفن واقعيا على نحو لا يمكن الشك فيه ويُحْدِث الفن في الأثر الفني"[18]. من المصدر إلى المآل، ألسنا هنا أمام السيرورة الهرمينوسية نفسها التي يتبعها ابن عربي بشكل مغاير وفي إطار مغاير أيضا؟

هنا بالضبط نسعى بالتأويل الهايدجري إلى التقاطع مع مفهوم البرزخ أو الوسط لدى ابن عربي وبالأخص مع مفهوم كشف المحجوب لدى المتصوفة بعامة، والذي يشكل المقابل لما تسعى الظاهريات إلى إرسائه. ومهما كان الطابع العسفي لهذا اللقاء محتملا إلا أنه لا يخلو من طرافة وجدة على أكثر من مستوى. وقدكان هنري كوربان قد عاشه في البداية بحس فلسفي وهرمينوسي واضح. إن انكشاف فنية العمل الفني من خلال شيئيته، وبوساطة الأداة، هو ما يقود هايدجر إلى التوكيد على انفتاح العمل الفني. إنه انفتاح يجعل الأداة تنسلخ عن استعماليتها لتصبح "وجودا في العالم"، أي لتندرج في العلاقات الغيرية. "هكذا ستكون حقيقة الفن هي وضع حقيقة الكائن لذاتها في الأثر

الفني"[19]. لذا فإن تجربة الشيء الأصيلة تتم بهذا المعنى في العمل الفني وأمامه، من حيث هو منفتح يجعل العالم يظهر في الأشياء.

أمر آخر يقودنا أيضا إلى أن نسير بهذا اللقاء المقترح شيئا ما إلى مآله المفترض. إن الشيء هذا سوف يكون عبارة عن جسم من ضمن الأجسام، يكتسب روحا أو يتروحن فيكتسب معنى ويظهر باطنه. وتلك سيرورة سيقول عنها ابن عربي بأنها سيرورة روحانية، فيما سنقف فيها لدى هايدغر على سيرورة ستسير بالشيء من شيئيته المجردة وماديته الصرفة إلى وسائطيته من حيث هو معبرٌ نحو الشيء عامة في جوهره أي كينونته فنا وفي الفن. هذه الوساطة هي ما يجعل الشيء ملتبسا بحسب انتمائه للإنساني والفني وبحسب انتمائه للطبيعي. وكأننا بهايدجر يسعى إلى تخطي الموقف الجمالي الكانطي الذي يكون فيه الذوق محددا للوجود الجمالي للشيء. ومع ذلك فإن هايدجر لا ينفي دور الذات المبدعة والمتلقية.

تتمثل حقيقة العمل الفني في فعله الإظهاري (التجلي)، أي في ذلك النزاع بين الأرض (الشيئي) والعالم، وبين الانفراج/الانفتاح والخفاء. "تبرز الأرض في العمل الفني، لأن هذا العمل يحدث بصفته ما تجري فيه الحقيقة"[20]. من ثم فإن واقعية العمل الفني لا تتبدى لنا إلا من خلال تبلور ماهيته، أي حقيقته. وبلغة ابن عربي، فالواقعي يتبدّى في اشتغال الخيال الذي يجسدن الأرواح ويروحن الأجساد، وبالتالي في اشتغال تلك السيرورة التأويلية التي بمقتضاها يكون أصل العمل الفني هو مآله، في دائرية شبيهة مجملا بدائرية الوجود لدى ابن عربي كما أشرنا إليها سابقا. ففي ذلك النزاع والصراع بين العالم والأرض (أو بين مكونيْ كل جماليات ممكنة: المادة والصورة) تغدو حقيقة العمل الفني جوهره وطابعه الإبداعي حقيقته. ينطلق هايدغر من السؤال عن الشيء لينتهي إلى فتح العمل الفني على طابعه الروحي من خلال انتصاب المعبد، "ففي انتصاب المعبد تحدث الحقيقة"[21]، لأن المعبد يمنح للأشياء مظهرها وللناس النظرة المستقبلية إلى ذاتهم، ولأنه يمنح الحضور للإلهي أي للمقدس. لكن هذا الانتصاب يتم على القاعدة الصخرية، أي على الأرض. وهكذا يوضع العالم على

الأرض والمتعالي على الشيئي، أو إذا شئنا أن نعرج مرة أخرى على كوربان، فإن الأرض تغدو "أرضا سماوية"[22].

مفارقات الصورة والتصور

ليس من قبيل الصدفة، ولنكررْ ذلك مرة أخرى، أن يكون الفن عند تجاوز التشخيص بشكل راديكالي قد اكتشف الطابع الروحاني للمعنى التصويري. وليس غرضنا هنا استعادة مفارقة التشبيه/التجسيم والتجريد وإنما متابعة هذه التحولات كي نصل إلى تفكيك هذه الثنائية من قبل الفن المعاصر نفسه. ولا يخفى هنا أن التجريدية في الفن، تلك التي سادت بشكل أو بآخر في الفن المعاصر قد أصبحت في إحدى تطبيقاتها المبدعة، مع التعبيرية التجريدية، تلامس إنكار الصورة (مع بولوك مثلا)[23]. إنه الأمر الذي يجعلنا نتساءل مرة أخرى عن تلك العلاقة الملتبسة بين المرئي واللامرئي، وبين المادة والمعنى في الممارسة الفنية. من ناحية أخرى فإن استخدام الجسد في المنجزة الفنية، والمادة الفضائية قد فتح المجال واضحا أمام تجريبية فنية سوف يغدو فيها كل شيء سياقيا، أي داخلا في لعبة مسْرَحة يغدو فيها الجسد مكونا أساسا والزمن ابتكارا دائما والفضاء خدعة ليس إلا. "إن موقف الفن السياقي هو باختصار: إبعاد التمثيلات إبعادا (الفن الكلاسي)، والمداورة (الفن الدوشاني)، والمنظور النقدي الذاتي حيث يتأمل الفن ذاته ويتشرّح بنفسه بتحصيل الحاصل (الفن التصوري). أما رهانه، فيتمثل في إبراز الممكنات النقدية والجمالية للممارسات التشكيلية المقترحة في صيغة تدخلات، هنا والآن"[24]. هكذا فإن السمة التي تطبع مسير الفن المعاصر لا تخضع فقط لتملُّك الواقع من خلال عرض المرئي من حيث هو كذلك، وإنما بشكل مماثل في جذريته وتبعا للتخوم التي حاذاها التعبيريون: إنكار الصورة نفسها.

إن "عودة إنكار التصوير"[25] يتمثل في نزوع تجارب معينة في الفن المعاصر إلى الرغبة في مقاومة فتنة الصورة والانصياع لإنكارها. ويتمثل ذلك في عدد من المعارض التي تتطرق للتجلي الإلهي، أو تلك التي تقام في الكنائس بفرنسا وغيرها. وكأننا هنا أمام منزع جديد يسعى إلى تفادي الحدود القصوى التي تقود إليها الصورة للحدّ من واقعية اللامرئي والعودة إلى إلـهٍ لا يحدَّد بما هو وإنما بما ليس هو، أي إلى نزعة تنزيهية يبدو أنها في المجال الغربي تستعيد التنزيه المسيحي الأولي وتقترن بالمنظور الإسلامي واليهودي في هذا المضمار.

ونحن نسوق هذه المفارقات نسعى إلى تبيان أن رهان الممارسة الفنية يراوح بين الشيء المعبد (هايدجر)، أي بين الجسماني والروحاني. وهنا نستعيد قول ابن عربي، في ضرورة تخطي ثنائية التجريد والتشبيه، والروح والجسد والشيء والمعبد، لأن كل طرف إنهما هو الذات والآخر، هوية واختلاف، وحدانية وتعدد...:

فــإن قلتَ بالتنزيـه كنت مقيـدا   وإن قلتَ بالتشبيــه كنت مـحـددا

وإن قلـت بالأمــرين كنت مســددا   وكنت إمـامـا في المعــارف سيــدا

...فما أنت هو بل أنت هو وتراه في   عين الأمـــور مســرحـا ومقيدا[26].

الهوامش

[1]. W. Kandinski, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Folio/Essais, 1989, p. 53.

[2]. Alain Besançon, *L'Image interdite*, Folio/Essais, 1994, p. 646.

[3]. المرجع نفسه، ص. 647.

[4]. Michel Henry, *Voir l'Invisible*, *Sur Kandinsky*, Paris, François Bourin, 1988.

[5]. Marc Le Bot, « Marcel Duchamp et ses célibataires, même », in *Esprit*, février 1992, p. 7

[6]. Christine Surgins, *Les Mirages de l'art contemporain*, Paris, La table ronde, 2005, p. 11.

[7]. يوجد هذا الحوار مع فليب نيمو في الموقع الذي خصصته جمعية أصدقاء هنري كوربان له، والذي سهرنا على ترجمته بالكامل إلى اللغة العربية: www.amiscorbin.com

[8]. بالرغم من الخصوبة التي تتسم بها مؤلفات السهروردي وقصصه التعليمية في هذا المضمار، فإن تصوره للبرزخ بعيد عن أن يتسم بالبناء المتكامل الذي نجده لدى ابن عربي. من ناحية أخرى فإن هذا المفهوم يتخذ لديه طابعا متحركا ومتعددا يجعله يذوب في آخر المطاف في التعالي الصوفي أو الرحلة الروحانية. انظر بهذا الصدد مثلا، كتاب حكمة الإشراق، ضمن المؤلفات الفلسفية، م. 1، تحقيق ونشر هنري كوربان، طهران، 1945.

(9). ابن عربي، الفتوحات المكية، منشورات صادر، بيروت، ج. 2، ص. 310.

(10). المرجع نفسه، ص. 311.

(11). نفسه، ص. 313.

(12). نفسه، ص. 311.

(13). محيي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، ج 1، ص. 304 و ج.3، ص. 518.

بهذا الصدد كتب كوربان: "إن وظيفة عالم المثال والصور البرزخية imaginales محددة بوضعيتها الوسطية والتوسطية بين العالم المعقول والعالم المحسوس. فهي من جهة تنزع عن الصور والأشكال المحسوسة طابعها المادي immatérialise وهي من جهة أخرى تضفي الطابع الخيالي "imaginalise" الأشكال المعقولة وتمنحها الصورة والأبعاد. *Corps spirituel et terre céleste,* Paris Buchet/Chastel, p. 10.

(14). Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris La fabrique, 2003, p. 127-128.

(15). ابن عربي، الفتوحات، الجزء الثالث، م.م، ص. 313.

(16). هنري كوربان، الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، ترجمة فريد الزاهي، مرسم، الرباط، ص. 144.

(17). نعتمد هنا الترجمة التي أنجزها إسماعيل المصدق من الألمانية إلى العربية مع الشروح اللازمة: مارتن هايدجر، كتابات أساسية، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

(18). المرجع نفسه ص. 67.

(19). نفسه ص. 84.

(20). نفسه، ص. 116.

(21). نفسه، ص. 104.

(22). Corbin, *Corps spirituel*, op. Cit., p. 13.

[23]. Catherine Millet, *L'art contemporain, Histoire et géographie*, p. 166

[24]. Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion/Champs, 2004, p. 13.

[25]. Christine Sourgins, *Les Mirages de l'art contemporain*, Op.Cit, p. 212.

[26]. محيي الدين ابن عربي، فصوص الحكم، تحقيق أبو العلاء عفيفي، ط. 2، دار الكتاب العربي، بيروت، ص. 73.

حفريات الصورة الإشهارية بالمغرب

إذا كان الإشهار قد حظي بالدرس والتحليل والتأويل، وكُرست له بعض الأبحاث الجامعية ببلادنا، فإن ذلك يعود إلى الاهتمام البحثي المطرد لا بالصورة أصلا وإنما بالسيميائيات عموما وبسيميائيات الصورة حصرا. وحين يتعدى الأمر ذلك فلدراسة علاقة الإشهار بالتسويق والماركيتنغ واستراتيجيات العرض والطلب. وهو ما يعني من منظورنا أن الإشهار إن كان يتطلب ذلك فهو يستوجب أيضا علاوة عليه منظورين متكاملين يمكنان من توسيع النظر للإشهار، ونعني بذلك دراسته أيضا في سياق علاقة الصورة بالمجتمع وتاريخهما، ومن ناحية أخرى دراستها من منظور وسائطي لا يلغي علائقها المتعددة بالإنتاج والاستهلاك وترويج تصور خطابي بصري لهما معا[1].

من ثم تأتي هذه الحفريات الأولية في سياق اهتمامنا بتاريخ التصوير بالمغرب من جهة وبإنتاج الصورة وتبلور الحداثة البصرية بالمغرب. وهو ما يجعلنا نوازي بين التحليل الثقافي العام والتأويل الملموس للمعطى الإشهاري مُوازنين بين المقصديات الثقافية والمقصديات الخصوصية "للنص الإشهاري". ومن ثم فإن دراستنا لا تنضوي تحت لواء السيميائيات بقدر ما تنزع إلى التأريخ والتحليل انطلاقا من وسائطيات الصورة وما تفترضه من معارف.

* * *

ظل المغرب يعيش في إنكاره للتصوير iconoclasme لقرون عديدة، بالرغم من أن التصوير لم ينتف إطلاقا من الممارسات الثقافية، بل ظل مرتبطا إما

بالممارسات السحرية أو بالانفتاح الجمالي الذي عاشته بعض الأسر المالكة، أو بالتصوير الشعبي الذي مارسته بعض القبائل من ضمن طقوسها التعبيرية أو بالتمثيل illustration التعليمي والعلمي وخاصة في الكتب الطبية[2]. ولعل الانكماش الذي عاشته البلاد بانفلاتها من الهيمنة العثمانية كان مساعدا على تكريس هذه الطهرانية التصويرية وتعميقها بحيث نجد لها صدى كبيرا لدى الفقهاء المغاربة في بدايات القرن، مع تفشي التصوير وارتباطه بالممارسات البصرية والملبسية والتقنية التي جاءت مع التوغل الكولونيالي آنذاك[3].

الصورة والواقعة الكولونيالية

إلى أي حد تشكل الصورة والتقنية والحداثة جزءً لا يتجزأ من الفعل الكولونيالي؟ في المغرب على الأقل، حيث اتخذ الوجود الغربي الحديث أشكالا متعددة منذ العلاقات السفارية بين السلطان مولاي الحسن والبعثات الطلابية والعسكرية، يمكن القول بأن العلاقة بالآخر ظلت تتحكم فيها ثنائية الحذر والحيطة من جهة والافتتان والانبهار من جهة ثانية. ولا شك أن قراءة ولو سريعة للرحلات السفارية التي قام بها المغاربة منذ أواسط القرن التاسع عشر (رحلة الصفار، 1845-1846 ورحلة محمد بن إدريس العمراوي، 1860، ورحلة الكردودي سنة 1885 وحتى رحلة الحجوي سنة 1919 ورحلة محمد بن عبد السلام السايح سنة 1922) تفصح عن ذلك المزيج من الافتتان بالتقدم الاقتصادي والفلاحي والصناعي والعلمي والقانوني والسياسي للأوربيين مقابل التحذير من مغبة تقليدهم في الأمور الاجتماعية والدينية والثقافية. وليس من شك في أن هذه الازدواجية نابعة أساسا من كون القرن التاسع عشر كان مجالا للاحتكاك المطرد بالأقوام الغربية من فرنسيين وإيطاليين وألمان وبريطانيين وإسبان من خلال العلاقات التجارية، باعتبار أن أغلب هذه البلدان كانت لها تمثيليات بمدينة طنجة، وباعتبار أن العديد من المغاربة آنذاك كانوا يمارسون

التجارة معها، بل إن بعضهم كما جاء في الرحلات السابقة كان مستقرا بفرنسا أو إنجلترا لممارسة تجارته.

من ناحية أخرى، شكلت الرحلات التي قام بها المستكشفون الأوروبيون إلى المغرب منذ نهاية القرن التاسع عشر سبيلا للإطلال التعرفي على هذه البلاد التي كانت تعتبر منغلقة على نفسها. فاضطر بعضهم إلى التنكر (الأب دوفوكو)، وآخرون إلى الاعتماد على المخبرين (موليراس)، فيما كانت رحلات البعض الآخر سفارية (دو ميسيس الإيطالي 1975) أو رسمية (أوجين أوبان، 1900) أو عبارة عن بعثة علمية (إدمون دوطي، 1904 و1913)…. أسفرت عن مصنفات كان الهدف من ورائها وصف هذا البلد ونُظم الحياة فيه وعوائده.

بيد أن المغرب الذي ظل لقرون طويلة منزّها عن التصوير لم يلبث أن اجتذب إليه أنظار الفنانين التشكيليين والمصورين السينمائيين والفنانين الفتوغرافيين الذين اتخذوا منه موضوعا لأعمالهم المتَّسمة إلى هذا الحد أو ذاك بالغرائبية أو بالواقعية. وهكذا فإن أول حدث حاسم في هذا المضمار يتمثل في حلول الفنان أوجين دولاكروا إلى المغرب مصاحبا لبعثة ملك فرنسا لويس فيليب بقيادة الكونت دو مورني، الذي ترك لنا دفاتر عن الحياة المغربية وأحوالها مما أبصرته عين الفنان[4]. ثم إن الرسام المصاحب للسفارة الإيطالية قد وصف أيضا بهذا القدر أو ذاك من الدقة الحياة بمدينة فاس بالأخص[5]. وسوف يجد الفنان الحديث ماتيس في طنجة مرتعا لتحولاته الفنية بحيث كان لقاؤه بالمغرب علامة بارزة في تغير منظوره التشكيلي، متأثرا بالنور والعلامات المغربية[6]. كما أن غابرييل فيير مهندس السلطان مولاي عبد العزيز والطبيب المصور غايتان غاتيان دو كليرامبو سوف يتركان لنا من خلال إقامتهما بالمغرب في العقدين الأول والثاني من القرن العشرين مجموعة هامة من الصور الفتوغرافية، الأول عن الطبيعة والحياة الاجتماعية والسياسية والثاني عن اللباس وأنماطه لدى المغاربة.

إرهاصات الإشهار بالمغرب

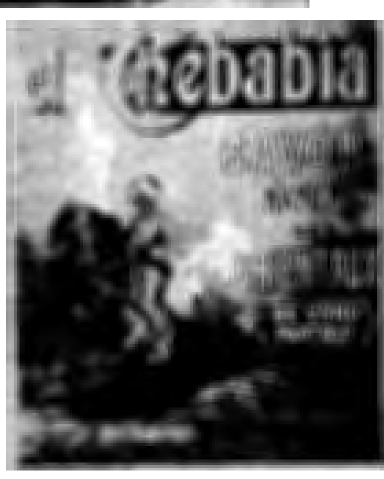
قد يندهش المرء إن هو علم أن الإشهار بالمغرب ليس وليدا مباشرا لفترة الحماية وإن كان تطوره مدينا لها، وإنما هو محصلة عامة للتواصل بين المغاربة والغرب ويعود ظهوره في صورته الشائعة الحديثة إلى ظهور وتطور الصحافة بالمغرب في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن الماضي. ومن غير أن نخوض هنا في التفاصيل التي تهم هذا الجانب، يمكننا المجازفة بالقول بأن الانتقال من الصيغة الشفوية للإشهار المتمثلة في "البرّاح"، إلى الصيغة المكتوبة والمصوَّرة، يعتبر بشكل ما أحد المؤشرات الكبرى للحداثة التي بدأت رياحها تهب على المغرب من جميع الجهات والجوانب. إنها حداثة اضطرارية تمت من خلال الانتقال من الشفوي إلى الكتابة من جهة، ومن الكتابة ذات الأسندة التقليدية (النسْخ والوراقة، الطباعة الحجرية المحدودة النسخ) إلى أسندة وحوامل جديدة تعتمد على الطباعة العصرية ونسخ الصور[7]. فقد كان التصوير المرسوم منه والضوئي قد بدأ يأخذ مكانه في التأريخ للبعثات المغربية إلى بلدان أوروبا، وصارت الصور الشخصية للسلاطين والوزراء متداولة وأصبحت المعاملات التجارية مع الغرب تدفع بالكثيرين إلى اقتناء الأثاث الأوروبي والتهافت على مظاهر الحضارة الغربية. وبلغ هذا الافتتان أوجَه في تجربة فريدة عرفها المغرب مع المولى عبد العزيز الذي كان مولعا بركوب الدراجة الهوائية والبخارية والعربة البخارية وكذا بالتصوير الفوتوغرافي والسينمائي، إلى الحد الذي اقتنى فيه هذه التقنيات الجديدة بكاملها وصار يتعلم الرسم التشكيلي والتقاط الصور وإخراجها والتصوير بالسينيماتوغراف. وهو الأمر الذي جلب عليه غضب العلماء والفقهاء وعجل بتنحيته من العرش على يد المولى عبد الحفيظ سنة 1908[8].

لم يعرف المغرب الإشهار بمفهومه الحديث إلا في مطلع القرن العشرين، وإن كان قد ظل موضوعا للإشهار منذ توطّن السفارات الغربية في مدينة طنجة في أواخر القرن التاسع عشر. وهو إشهار ظل يبين عن الطابع الإكزوتيكي (الغرابي)

والاستشراقي الذي عمّم في الغرب منظورا معينا عن الشرق تم الانتقال به من مجال التصوير إلى النمذجة البلاغية الإشهارية. كما ظل يهم أيضا، في مرحلة لاحقة، التعريف بالمغرب وإمكانية الاستثمار فيه والسعي إلى نزع الطابع الملغز عنه، علما أن العديد من الاتفاقيات التجارية قد تمت بين الإدارة المغربية (المخزن) والدول الإمبريالية آنذاك سواء منها فرنسا أو بريطانيا العظمى أو ألمانيا أو إسبانيا.

وإليكم نماذج من هذه اللوحات الإشهارية:













وبالرغم من أن أول جريدة ناطقة باللغة العربية قد ظهرت سنة 1889 بعنوان "المغرب"، في مدينة طنجة، فقد كان من اللازم انتظار سنة 1904 كي تبرز للوجود جريدة "السعادة" التي كان يديرها صحافي لبناني هو وديع كرم، وتظل من تلك اللحظة إلى الخمسينيات الجريدة العربية الموالية للمصالح الفرنسية. وليس أبدا من غريب الصدف أن تبدأ هذه الجريدة في أواخر السنة الأولى من وجودها في التعامل مع الإعلانات المكتوبة منها والمصورة[9]. وقد كانت الإعلانات الأولى للجريدة تتعلق بدور السلع أي بتشجيع الترويج التجاري للتجار الفرنسيين واليهود المستقرين بطنجة، وبإشهار الشركات الملاحية المتخصصة في نقل السلع، وتجار الخشب المغاربة وبعض الشركات الجزائرية التي كانت تقيم علاقات تجارية مع المغاربة والأجانب المقيمين بطنجة، وكذا المطابع الفرنسية التي كان بعضها يطبع باللغتين العربية والفرنسية. ومن الطريف في الأمر أن بعض الصور كانت عبارة عن رسوم توضيحية ترافق بعض هذه الإشهارات كرسم السفينة للشركات الملاحية[10]. ومن ثم يمكن القول، عدا الإعلانات التي كانت توضع على المحلات التجارية في تلك المرحلة بطنجة، والتي لا نملك عنها ما يفيد باستعمال الصور، أن الإعلانات التي جاءت بها جريدة السعادة قد شكلت الإرهاصات الأولى للإشهار المصور بالمغرب وباللغة العربية

طبعا. فالمعروف أن الإعلانات التي التقطتها بعض الصور في الدار البيضاء قبل الحماية تبين عن عدم استعمال الصور كما توضح ذلك الصورتان التاليتان:





وتظهر في الصورة الثانية ملصقات إشهارية تحمل شخوصا إنسانية في وضعيات معينة، لم نستطع تبين طبيعتها. وهو الأمر الذي يدل على أن الجالية الفرنسية التي أقامت مبكرا في طنجة والدار البيضاء والرباط وفاس قد حملت معها ولعها بالصورة واهتماماتها اليومية التي تعتمد في جانب منها على التصوير، كالإعلان عن الحفلات الراقصة أو المواد الاستهلاكية وغيرها. أما في الصورة الأولى فيظهر الإعلان عن البنك المخزني للمغرب باللغة الفرنسية بحرف كبير جدا وغليظ وتحته بالخط المغربي، وهو بنك حظي منذ السنوات الأولى لظهور جريدة السعادة بالإعلان المستمر باللغة العربية ثم بالعربية والفرنسية

بيد أن السؤال الذي يطرح نفسه هنا يتعلق بمقاصد الإشهار باللغة العربية والأهداف المتوخاة منه، علما أن جريدة السعادة آنذاك لم تكن توزع بشكل رسمي إلا بطنجة، وأن الأعداد القليلة التي كانت تصل المخزن والإدارة المغربية عموما، كانت تتم من خلال البريد المخزني التقليدي (الرّقاص).

إن ولادة الإشهار الحديث بالمغرب، وباللغة العربية التي تهمنا هنا، تعود من ثم بالأساس إلى طبيعة هذه الجريدة التي تتحلى بتجربة مشرقية في هذا

المضمار من جهة، وتخضع للمصالح الاقتصادية والسياسية الفرنسية من جهة ثانية، وتتزامن مع تنامي العلاقات التجارية بين الأجانب والمغاربة يهودا منهم ومسلمين من جهة ثالثة في تلك الفترة. ولهذا الغرض، فجريدة السعادة تقدم نفسها باعتبارها جريدة إخبارية سياسية وثقافية واقتصادية. وما إن استتب الاستعمار الفرنسي بالمغرب حتى أصبحت جريدة فلاحية آنذاك، إذ لم يكن من الممكن أن تصبح فلاحية من غير أن يكون الفرنسيون قد استوطنوا الأراضي المغربية! واستعمال اللغة العربية في الإعلان والإعلام كما كان يسمى الأمر آنذاك، يتصل جوهريا بكون هذه الجريدة تقدم نفسها باعتبارها جريدة حديثة منفتحة على مجمل التطورات التقنية. فهي لذلك لم تتورع عن التطور والتحسُّن شكلا ومضمونا، ولم تحرم نفسها من الاستعمال المبكر لتقنيات الطباعة الحديثة وطبع الصور وتحيين الخطوط وتطوير التبويب منذ ظهورها، مما جعلها الجريدة الثانية التي عمرت أكثر بالمغرب لحد اليوم بعد جريدة "العلم" طبعا.

من اللغة إلى الصورة

انتبه الرحالة الغربيون مبكرا إلى أهمية اللغة في استكشاف بلدان المغرب العربي وخاصة منها المغرب الأقصى الذي ظل يبدو، لأكثر من ثمانية عقود من الزمن بلدا غريبا منغلقا على نفسه ومتشبثا بشراسته تجاه الأجنبي. وليس من قبيل الصدفة أن يصرح أوغست موليراس، صاحب "المغرب المجهول" و"زكارة قبيلة معادية للإسلام بالمغرب" في مقدمة كتابه الأول، الذي كتبه من غير أن يزور المغرب، بناء على استنطاق المخبرين والرسل، بما يلي: "للولوج إلى المغرب واستكشافه حتى أقصى أقاصيه، ثمة علمان ضروريان لكل رحالة أوروبي يرغب في المغامرة في هذا البلد. عليه أن يكون عالما باللغة العربية الفصحى إلى حد ما، وعليه أن يكون متكلما جيدا بالعربية الدارجة... أيها الفرنسيون الشباب

الراغبون في ممارسة الأسفار، لا تغب عن بالكم هذه الحقيقة التي طالما تجوهلت: لقد فشل كل المستكشفين الأوروبيين أو إنهم سوف يفشلون نظرا لجهلهم باللغة العربية. إن الترحال في بلد لا نعرف لسانه يعني السفر فيه كالمصاب بالصمم والبكم... والمغرب قد انفلت لحد الآن من نظرة الغرب الفاحصة، وهو أمر بديهي..."[11]. إن كلاما من قبيل هذا هو الذي جعل المؤلفات الإثنوغرافية عن المغرب التي كان أصحابها عارفين باللغة العربية لا تزال تمتلك قيمة علمية ومعرفية لم تؤثر عليها تقلبات الزمن، كمؤلفات موليراس وإدمون دوطي، وميشو بلير ولوطورنو وماسينيون وغيرهم.

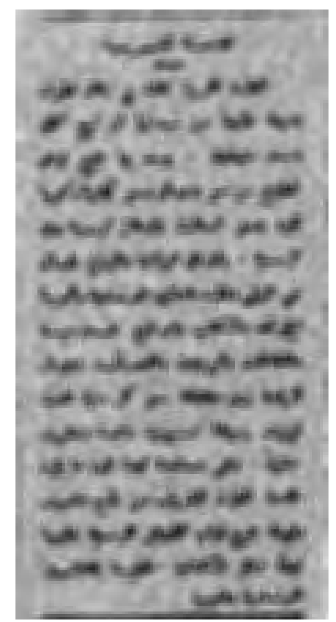
ونحن نسوق هذا، نرغب فقط في التوكيد على أن المطامع الكولونيالية بالمغرب، على الأقل قبل الحماية وفي مرحلتها الأولى، كانت على وعي كامل بهذه "الحقيقة"، الأمر الذي جعل الفرنسيين يسعون إلى إنشاء جريدة باللغة العربية قبل الحماية بسنوات، سوف تساير مسيرهم الاستيطاني ولن تتوقف إلا بجلائهم عن البلاد سنة 1956. من ثم، لا يمكن اعتبار السياسة الإسلامية للمقيم العام لحماية الفرنسية بالمغرب الجنرال ليوطي بدعة شخصية بقدر ما يلزم النظر إليها في هذا السياق باعتبارها سياسة خصوصية أخذت بعين الاعتبار التخصيص الذي منحه المستكشفون الأوائل للمغرب ومن ضمنهم موليراس أستاذ إدمون دوطي وهذا الأخير بنفسه.

لذا، فإن الاستراتيجية التواصلية التي نهجتها جريدة السعادة منذ أعدادها الأولى كانت تتمثل في كونها جريدة تبتغي تشجيع التواصل التجاري بين المغاربة والأجانب. ويجد القارئ منذ الأعداد الأولى وفي الصفحات الأولى في الأعلى على اليسار جدولا متعلقا بأثمان الإعلانات وحسب الصفحات. وهو ما يجعلنا نقرّ منذ البداية بالطابع الاحترافي للجريدة، التي دأبت منذ أعدادها الأولى أيضا، وفي حلقات متسلسلة، على الحديث عن علاقة النقد المغربي بالنقود الأوروبية، ثم فيما بعد في الصفحة الأخيرة، بتخصيص حيز لمبادلة العملات. إن هذه الاستراتيجية ذات الطابع التجاري الواضح، لا يمكن إلا أن تتماشى مع إشهار السلع الأوروبية والإعلان عنها بشكل واضح ومبسط، لأن الأمر يتعلق بجريدة

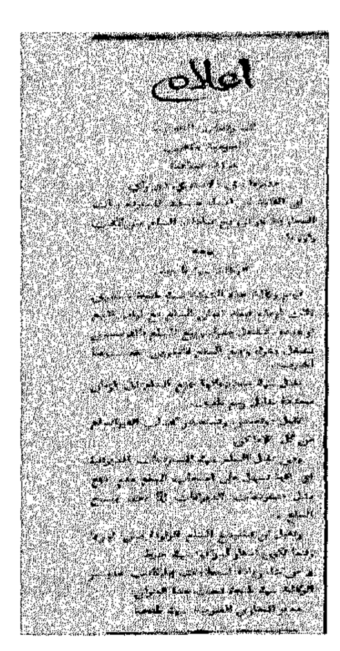
باللغة العربية موجهة لقراء مغاربة وعرب بالأساس. وكما أن الإشهار ممارسة للوساطة النشيطة بين المنتج والمستهلك، فإن الدور الذي لعبته جريدة السعادة هو الوساطة بين الأجانب والعرب من خلال استعمال اللغة العربية والوساطة بين التجار الأجانب والتجار المغاربة (مسلمين ويهودا) ومعهم عموم المستهلكين. بيد أن هذه الواجهة التجارية كانت تخضع لاستراتيجية سياسية أدركها الإسبان في مساعيهم لموطئ قدم بالمغرب فسارعوا سنوات قليلة بعد صدور جريدة السعادة إلى إطلاق جريدة "الحق" لخدمة مراميهم وأهدافهم.

إن المتابع للإعلانات التي جاءت في الجريدة سيدرك تطور "الاستراتيجية" الإشهارية والانتقال السريع من الشركات والأبناك تدريجيا إلى المواد الاستهلاكية اليومية كالصابون (أول مرة سنة 1906) وخدمات الترجمة (أول مرة سنة 1907) وتطبيب العيون مجانا والأدوية وعيادات الأطباء الأجانب (أول مرة سنة 1910) والشمع والعطر والماء المعدني إيفيان والأدوية والزيوت من السنة نفسها). ثم بدأ الإشهار ينحو المنحى الذي نعرفه حاليا ليشمل السيارات والآليات المنزلية والمشروبات الغازية....

من الطريف بمكان أن يطلع المرء على الإعلانات الإشهارية الأولى ليرى إلى أي حد يكون غياب الصورة البصرية حافزا للغة على الوصف والتصوير، خاصة وأن القارئ المغربي لم يكن متعودا في بدايات هذا القرن على التمثيل البصري مقدار تعوده على التمثيل الوصفي والبلاغي. من ثم فإن العديد من الإشهارات الأولى كانت عبارة عن وصف دقيق للمادة ومديح خطابي لمزاياها وتوضيح لكل ما يتعلق بها:



1907



اعلان

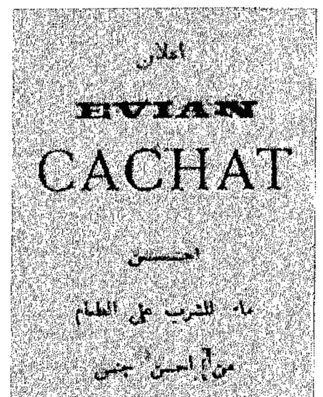
1910

تشتغل اللغة هنا باعتبارها السند الوحيد للإشهار، بحيث تغدو المقصدية التبليغية هي المهيمنة. فالمرمى ليس فقط هو استهواء القارئ بقدر ما هو إقناعه بكون المعلن عنه مستعد لخدمته. ويبدو أن الوسائل البسيطة التي كانت تتوفر عليها الجريدة تقنيا لم تمكنها منذ البداية من تطوير العناصر البصرية فاكتفت بالرسوم التوضيحية المساعدة ذات الطابع الرمزي، كالسفينة الشراعية المؤسلبة تعبيرا عن الإشهار للشركات الملاحية والنقل البحري. بيد أن ذلك لم يمنع الجريدة، التي التزمت لسنة كاملة بالتعبير الإشهاري العربي ولم تضمّن إشهاراتها اللغة الفرنسية إلا عندما تعلق الأمر بالعناوين في الديار الفرنسية، من أن تخطو خطوة جريئة لتنشر أول إشهار حديث متكامل لكن هذه المرة باللغة الفرنسية كلية. وإليكم الإشهار:



1906

ومن الطابع المتقن لغةً وتعبيرا بصريا للإشهار ومن لغته الفرنسية حصرا يتبدى واضحا أنه قد صُنع في البلاد الفرنسية وأن الجريدة تلقته أو نقلته على صورته الأصل من غير أي تدخل من جانبها. بيد أن الأمر سوف يتغير، وكأن أصحاب الجريدة أحسوا بالمفارقة الكائنة بين انتهاجهم لغة الضاد وبين اختيارهم القسري للغة الفرنسية في وقت تزامن مع معاهدة الجزيرة الخضراء سنة 1906 وما حققته فيه فرنسا من استفراد مالي واقتصادي بالمغرب على حساب القوى الاستعمارية الأخرى، فسارعوا تدريجيا إلى المزاوجة في الإشهارات التي تتطلب ذلك بين اللغتين العربية والفرنسية، سامحين لأنفسهم بالتدخل في النص أو تعريبه جملة كما هو الحال في هذين الإعلانين.



1911



1911

فنحن نلاحظ في الأول المحافظة على الصورة اللاتينية لاسم الماركة كما هي في المنتَج بحيث يمكن التعرف عليه في من دون تعريب. أما المنتَج الثاني فإن التوازي يتم بصدده من دون حرج بين تقديم صورة رسمية له وبين النص العربي الموضح للمنتَج والمترجم لطبيعته وخواصه. بل إن النص لا يتورع عن كتابة عنوان باريس باللغة العربية الأمر الذي لم يكن مستعملا من قبل، مما يدل على شيوع الكتاب العموميين والمترجمين إلى اللغة الفرنسية كما أشهرتهم الجريدة نفسها سنوات عدة من قبل.

هكذا يغدو الازدواج اللغوي في "النص الإشهاري" ازدواجا بيّنا واضطراريا. وهو يغدو اضطراريا أكثر حين يتعلق الأمر بالمزاوجة بين الصورة والخطاب. فالخطاب للتوضيح والصورة للتعيين، بحيث يمكننا القول بأن هذه التجربة الهامشية تعتبر إحدى مظاهر ولادة الازدواج اللغوي بالمغرب إلى جانب الممارسة الترجمية التي كانت معروفة وكان أحد روادها المترجم الشهير للسلاطين المغاربة منذ المولى عبد العزيز محمد بن غبريط الجزائري الأصل. من ناحية أخرى إذا كان الإشهار السابق لمعمل السكر بمرسيليا أول إشهار مكتمل الاستراتيجية بصريا فإن هذا الإشهار لدواء "أغراز" أولُها اكتمالا بالعلاقة مع لغة الجريدة، وأكثر جمالية من الناحية البصرية أيضا.

يمرر الإشهار مجموعة من القيم المتصلة لا بطبيعة المنتَج المعلن عنه فحسب ولكن أيضا بطريقة تقديمه. لكن الإشهار في هذه المرحلة كان يرتبط بقيم إضافية تتصل أساسا بالدخول العنيف للحداثة إلى المغرب من خلال ولادة التواصل الجماهيري عبر الجرائد والملصقات الإشهارية ثم السينما وتسارع التواصل بين البلدان (الملاحة البحرية) ودخول الصورة اليدوية والتقنية للمغرب خاصة منها السينما والصورة الفوتوغرافية. لذلك، ليس من الغريب أن يكون المدخل الأكيد لهذه العناصر قناتان: الفعل البصري المتصل بالحضور الأجنبي بالمغرب ثم المغاربة الذين تبنوا هذه الأنماط التواصلية الجديدة المدهشة وأشهرهم المولى عبد العزيز سلطان البلاد نفسه. كما تتصل تلك القيم بإدخال نماذج اجتماعية جديدة كالعطور الحديثة والصابون الجديد والأحذية العصرية وأدوات المطبخ والإنارة الحديثة والسيارات والعوائد الطبية لجديدة والمشروبات غير المعروفة.

وإذا كان شيوع تداول الصورة الفوتوغرافية لدى المغاربة ثم التشكيل المسندي (كما بينا ذلك سابقا[12]) قد ساهم بشكل واضح لدى الفئات المثقفة من المجتمع في ولادة الذات الحديثة sujet ومن بداية تجذر الحداثة بمفهومها الاجتماعي والفلسفي، فإن إشهارات من قبيل هذه كانت تروم بشكل قصدي أو غير مقصود إلى ولادة الفرد المهتم بزينته ونظافته وشبابه وبمظهره على الطريقة الغربية، بما أن العديد من الإشهارات كانت مصحوبة برسوم لأشخاص بزي غربي، ثم في ما بعد بنماذج للعائلة الغربية. بل إن إشهارات تدعوه للتخلي عن ماء العين والبئر لتناول ماء إيفيان مع الطعام، وأخرى سارت أبعد من ذلك ودعته لتناول أقراص فالدا ضد الزكام!

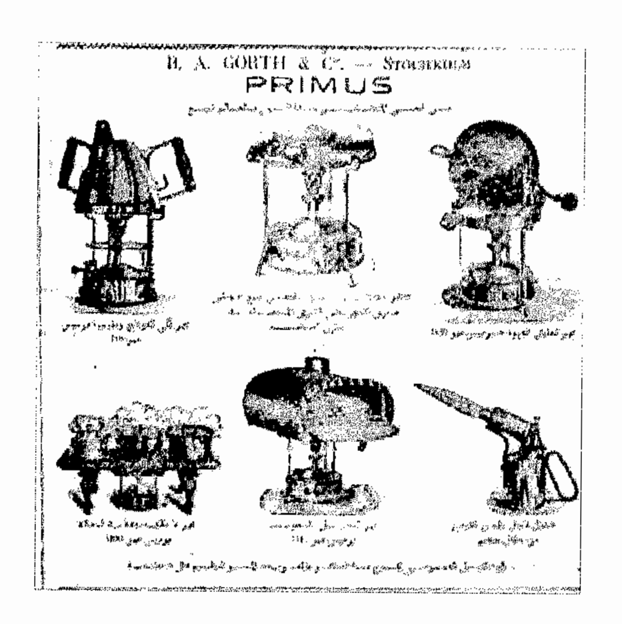


1910



1921

وبمتابعتنا للإشهارات التي نشرتها الجريدة حتى الثلاثينيات سوف نقف على كون التغلغل الاستعماري لفرنسا بالمغرب وتكريس نفوذها عليه قد جلب معه اهتماما خاصا بمكونات الحداثة واهتماما خصوصيا بالمواد التي تدخل فيما يمكن اعتباره اهتماما بالذات (مشيل فوكو). وهكذا انصب الاهتمام على مجموعة من المواد ستبدأ بالصابون لتمر بأدوات الإنارة والطهي والسيارات وصولا إلى المشروبات الغازية.



1913

ولقد كان أول إشهار للصابون عبارة عن إعلان صغير غير مصاحب بالصورة ثم صار مع الوقت إشهارا له طقوسه البصرية. بل يمكننا القول إن الاهتمام بالصياغة الخطابية للإشهار وتحويله إلى محفز للاستهلاك وللمتعة النصية في الآن نفسه قد تمت ملاحظته في الإشهارات التي همت بالأساس المواد الخاصة بالزينة الجسدية من عطور وصوابين وغيرها. وفي هذا السياق، صار النص الإشهاري يزاوج بين الغواية المبنية على مبدأ الرغبة وبين الجاذبية القائمة على مبدأ الإبلاغ. ففي الإعلان الأول تحته يغيب النص تماما ليتم الاكتفاء بوجه بشوش لصبي ذي ملامح غربية وتتم المزاوجة بين اللغتين في التواصل. وكأن هذه العافية البالغة التي يتمتع بها وجه وجسم الصبي كافية لتبين عن فعالية المنتَج. أما في الإعلانين الثاني والثالث، فإن الأمر يتعدى ذلك لبناء مفهوم جديد للكائن من خلال تحويل الإشهار إلى حكاية بصرية مشفوعة بعلاقة مبنية على المحافظة على الحسن والنضارة. يقول الرجل للمرأة بعد عودته من السفر "ما

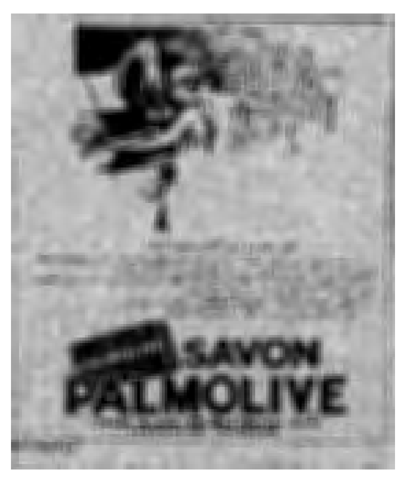
زال لونك مثل لون صبية". بهذا الشكل تنبني العلاقة بين الجنسين في التصور القيمي للإشهار على مفهوم الشباب الدائم والجمال الخالد La jouvence أي على بناء أساطيرية جديدة تجعل من الصابون ذا مفعول سحري. الأمر نفسه يؤكده الإشهار التالي الذي يجعل المرأة بمحافظتها على جمال "الصبايا" تحظى وهي تعزف على البيانو بهوى العين وهوى الأذن كما يقول ابن عربي. إن النص هنا يبنين هيكل المعنى الإشهاري؛ فالصورة غير دالة بذاتها إلا في علاقة باسم المنتَج، وكأن هذا الأخير أصل للصورة والحكاية المتضمنة فيها. من ثم فإن النص كما يقول رولان بارث "يقود القارئ بين مدلولات الصورة. فهو يجعله يتجنب بعضها ويتلقى البعض الآخر. إنه يتحكم في إرشاده نحو معنى منتقى سلفا"[13]. وهذا المعنى يخلق أسطورة المفعول العميق الذي يدعو له "إشهار العمق"[14].



1926



1927



1927

الإشهار والغرابة

قبل الخوض في مضمار الأمور الغريبة التي عثرنا عليها في الإشهارات التي نشرت بالجريدة المذكورة، لنشر بدءً إلى أن مطلع الغرابة يتجلى في عنوان الجريدة نفسها. فالسعادة مفردة أخلاقية ووضعية نفسية لا يصلها المرء إلا إذا وازن بين معتقده وحياته وبين دينه ودنياه ونفسه وبدنه وإلا فإن عليه أن ينتظر دار البقاء لينعم ببعض نفحاتها. ليس من المدهش إذن أن يتم اختيار هذه اللفظة الأخلاقية الفضفاضة المحايدة في الظاهر (والحريَّة بلعبة اللوطو أو اليانصيب) للتعبير عن النشوة الاستيهامية التي قد يحسها القارئ وهو يطالع أعمدة هذه الجريدة التي ظلت مليئة في بداياتها بأخبار العلاقات الفرنسية المغربية، ثم بعد استتباب الشأن الفرنسي بالمغرب، بأخبار المقيم العام والحماية عموما.

ولقد عثرنا على العديد من الإشهارات الغريبة ولعل أغربها هنا هي هاته التي سوف نقدمها ونقوم بتحليلها.

الإشهار الأول:



1907

وهو من ضمن الإشهارات الأولى التي استعملت فيها الصورة بل إنه أول إشهار استعمل فيه الكاريكاتور واللغة العربية والفرنسية كما نلاحظ.

متن الإشهار:

"إعلان عجيب واختراع غريب

غبرة كرزا

تشفي من الأمراض المتسببة من شرب الخمر والكحول وتصحي من السكر. وترسل عينة خصوصية منها مجانا بلا ثمن لمن يطلبها.... إن هذا الدواء قد صالح عائلات كثيرة... وولد في الوطنية مواطنين يعتمد عليهم الوطن... وقاد كثيرا من الشباب إلى جادة الصواب..." (انظر صورة الإشهار).

يقدم الإعلان الدواء باعتباره منذ العنوان ذا طابع سحري. ومعروف أن التطبيب والسحر بالمغرب كانا يمارسان معا ولا فارق فيهما بين الحكيم والساحر. ولا أدل على ذلك أكثر من كتاب السيوطي الرحمة في الطب والحكمة[15] الذي كان متداولا بالمغرب والذي تزاوج فصوله بين الوصفات الطبية الخالصة والوصفات السحرية. وبالرغم من أن اسم السحر غير وارد إطلاقا هنا، فإن الإحالة الضمنية إليه موحى بها في عنوان الإشهار. ويؤكد الرسم الكاريكاتوري ذلك لأنه مثبت قبالة العنوان. وهو عبارة عن يد تخنق أنفاس زجاجة نفهم أنها زجاجة نبيذ أو كحول[16]. والإعلان في استعماله للغة العربية لا يكتفي فقط بإشهار الدواء العجيب وإنما يستفيض في تبيان فضائله ومحاسنه وطرائق استعماله وكل ما يتعلق به من محل طلبه وتجريبه ومحل شرائه بالجملة أو التقسيط ومصدره (إنجلترا، لندن). وهو بذلك يستعمل الإعلان في طابعه السحري ليفضي بالقارئ المشاهد إلى المصدر الطبي. والأمر يتعلق لا بحانوت عشاب وإنما ببوتيكة أي بمحل عصري يسمى صيدلية. والطابع الطبي هنا واضح وضوحا جليا بحيث يتم القطع في النهاية بطريقتين مع المدلول السحري المستشف منذ مطلع الإعلان:

- إدخال القارئ في علاقة جديدة مع المنتَج الطبي ذي الأثر العجيب، إذ يمكنه بالمراسلة أن يجربه ويطلبه من مصدر موثوق له عنوان وممثل بمدينة طنجة؛

- أن مصدره ليس مصدرا عربيا مما يبعده عن مجال السحر ويدخله في مجال المنتَجات الأكيدة الأثر التي تدخل في باب الاختراع لا في باب التقليد المتوارث عن كتب الطب والحكمة والسحر. ولا أدل على ذلك من أن العنوان المثبت باللغة اللاتينية والمترجم للغة العربية على سبيل التوضيح يدل على أن المصدر الخارجي للدواء يرتبط بما أصبح متداولا في بدايات القرن العشرين من كون الأجانب أطباء وحكماء يداوون الأمراض بطرق جديدة. فالعلاقة بين الغريب والأجنبي والطبيب معروفة في إفريقيا الشمالية[17]. فلقد كان التطبيب إحدى الرهانات الهامة للحضور الأجنبي ولصورته بحيث كان الرحالة الأجنبي يعتبر حكيما (طبيبا) ويحمل معه دوما ما أمكن من الأدوية والمراهم. بل إن

إحدى أولى النساء المنتمية للهلال الأحمر قد استقرت بالجديدة في بدايات القرن الماضي وفتحت مستشفى حديثا لمداواة الأمراض الجلدية بالأخص.

وسوف تركز العديد من الإعلانات التي سوف نصادفها في جريدة السعادة على الجانب الاستشفائي من أمراض العيون وأمراض الجلد كما توضح ذلك الإشهارات التالية:

1912



وبانتقالنا من الإشهار الأول للثاني نلاحظ أن الطابع العجائبي قد تم التقليل من حدته، وأصبح الإشهار أقل توضيحا (فالفارق خمس سنوات)، ولم يعد النموذج بريطانيا بل فرنسيا، فنحن في 1912، وفرنسا قد بسطت يدها على المغرب وصارت المصدر الوحيد للمنتَجات ومعها للحداثة الطبية أيضا. كما أن الكاريكاتور الذي مكّن من إذكاء الطابع المعجز للدواء والبرهنة المتخيلة عن مفعوله قد عُوض بالرسم التوضيحي الإقناعي والحجاجي.

من ثم، إذا كانت الصورة الكاريكاتورية تمكن من التوضيح المجازي لمفعول الدواء (عبر عملية القتل شنقا لعنق الزجاجة، مع ما يحتويه هذا التركيب نفسه من مجاز سحري يتعلق بالخلاص) فإننا هنا ننتقل من المجاز البصري إلى الدلالة الحرفية البصرية، ومن تقنية الإقناع الجاهز إلى الإقناع بالمقارنة العينية[18]. بيد أننا سنلاحظ أن الرسوم التي اعتمدتها جريدة السعادة سواء في هذه الفترة المتزامنة مع الحماية أو السابقة أو اللاحقة عليها لن تأخذ سوى نماذج جسمانية ولباسية غربية كما رأينا ذلك سابقا مع الصابون، عكس الإشهارات الاستشراقية التي كانت تتخذ من الكائن الشرقي مجالا للدعاية الإشهارية أو الريكلام؛ وكأننا بذلك أمام مقصدين للصورة: يتعلق الأول بفرض النموذج الجسماني الغربي المتمثل هنا في الجسد السافر وفي قصة الشعر وشكل الشوارب ثم فيما يبدو من البدلة الحديثة، ويتعلق الثاني بالمحاذير التي كانت تحوم حول التصوير وخاصة تصوير المسلمين، وهو الأمر الذي لم تتورع الجرائد المصورة الفرنسية عن ممارسته بشكل واضح ودعائي منذ بدايات القرن. وبالرغم من أننا يمكننا أن ندرك هذه الصور في طابعها التوضيحي فقط فإن هذه الدلالة تظل مشتغلة في الخلفية السياسية التي تتبناها الجريدة في ولائها السياسي لفرنسا ومن ثم يوضح ذلك ولاءها الكامل للنموذج الغربي قلبا وقالبا.

الإشهار الثاني:



1914

ومتنه اللغوي هو: "إذا شئت اكتساب ثروة طائلة بطريقة سهلة قانونية شريفة فليس عليك إلا أن ترسل اسمك وعنوانك إلى بنك الكريدي الفرنساوي في باريس المؤسس منذ سنة 1887. ثم العنوان بالفرنسية" فيأتيك منه بجواب مجانا مشيرا إلى أحسن طريقة بها يمكنك أن تصبح غنيا. وجرِّبْ تَرَ. المراسلات في اللغة العربية. 1914.

كما يمكن أن يلاحظ القارئ ذلك، حرر هذا الإعلان بالطريقة نفسها التي كانت تحرر بها الوصفات السحرية. غير أن المراسيم السحرية المتمثلة في العديد من العمليات والأخلاط، تقابلها هنا المراسلة. ومقابل ما نجده في ختام الوصفات السحرية (مجرب) يتم تحفيز قارئ الإعلان بشكل مباشر فيما يشبه التحدي. إن هذا الإعلان يشبه اليوم ما يتلقاه العديد من أصحاب صناديق البريد الإلكترونية من كونهم قد ربحوا في يناصيب معينة تعزى لشركات معروفة ككوكاكولا ومايكروسوفت وما عليهم إلا أن يبعثوا معطياتهم كي يتلقوا الأموال الطائلة المزعومة.

بيد أن فحوى الإعلان لا يتمثل فقط في ترسيخ المعاملات البنكية والمعاملة بالقروض في أوساط المغاربة آنذاك. وليس يخفى أن إعلانات من قبيل هذه قد

وجدت لها العديد من الآذان الصاغية. فقد كان القواد الكبار والباشوات والمقربون من الإقامة العامة من أوائل من بدؤوا بالتعامل مع البنوك، سواء لضرورات تجارتهم مع فرنسا والخارج أو لعلاقاتهم السياسية بالحكومة والإقامة العامة. ولنا أن نخمن ما وراء هذا الإعلان من تشجيع على الادخار والمعاملات المصرفية خاصة وأن فرنسا قد ربحت منذ معاهدة الجزيرة الخضراء في 1906 رهان التحكم في مالية المغرب.

أما الصورة التي صحب بها الإعلان فإنها ذات دلالة خاصة تؤكد تضمينات الإعلان. يتعلق الأمر بامرأة مغمضة العينين يبدو أنها توزع المال وفي حركة عدو، ورجلها اليسرى متعمدة ما يشبه الشعار في صورة طائر فارد جناحيه. ولعل أول ما يتبادر للذهن هنا هو التماثل الفصيح بين هذه الصورة وصورة المرأة الرامزة للثورة الفرنسية. من ثم فإن المحاكاة البصرية هنا توضح ما لا يفصح عنه النص، والمتمثل في كون الغنى نموذجا فرنساويا ينبغي اتباعه، وأن أسراره موجودة في بنك الكريدي الفرنساوي. ناهيك عن الطابع الفاتن للمرأة المتسربلة في لباس يبين عن مفاتنها وعن نهديها النافرين وصدرها الظاهر وحركتها المبينة عن الدلال والفتنة. فالمماثلة إذن بين فتنة الجسد الأنثوي وفتنة المال تسعى إلى الترغيب والغواية المزدوجة، وحركة نثر المال موجهة بالأساس إلى عين القارئ المشاهد الذي يُدعى إلى التصور الذهني لما يحفزه الرسم التصويري. وهو الأمر الذي يجعل الموازاة بين سحر الجسد الأنثوي وفتنته وسحر المال وفتنته موازاة تتحول بين الخطاب اللغوي والخطاب البصري إلى حركة تكاملية ظاهرها مال وباطنها سياسة ذات مدى طويل.

ويحيل الإعلان الثالث على هذا العجَب بشكل صريح في نصه. فهو يتعلق بإشهار المشاهد التنويمية للمسيو "تكمن" الذي ينعت بالخنقاطاري القدير. والمقاربة التي قمنا بها في البداية بين الغرابة العجيبة لهذه الإشهارات والطابع السحري نستقيها هنا لا من تأويلنا المبني على المقارنة واستيضاح التقنيات وإنما من متن النص الإشهاري نفسه. والخنقطيريات كما هو معروف في مجال السحر

تقترح "إعمال تحولات خارقة، كإنماء الزهور، أو إظهار سفرة مما لذ وطاب من الأطعمة"[19]. ونظرا لأن هذا السحر ليس من باب السحر الأسود، فإنه سحر معمول به، وإن كان المتشددون والمغالون يحرّمونه ويدعون إلى حظره. بهذا المعنى فإن إشهار ألعاب هذا "المشعوذ" تنبني على عملية المماهاة بينه وبين السحر الشعبي كما هو سائد لدى الإنسان المغربي. وهكذا فإن التنويم يغدو على هذا النحو سحرا أبيض قائما على الإيهام كما هو حال السحر الخنقطيري المنبني على التنويم، غير أنه سحر من نوع آخر لأنه يشاهد بشكل جماعي في شكل فرجة. وربما كان هذا من الإعلانات الأولى عن "المسرح" في شكله الفرجوي الجنيني[20].



1910

أما الإعلان الرابع فغرابته تتمثل في الشكل الذي يأخذه؛ فلأول مرة يتم الإعلان بالخط المغربي عن ماركة معينة في إطار مزخرف بالتواريق الإسلامية. ونص الإعلان هو كما يلي: "نصيحة وإرشاد عام لجميع الأنام، تنبيها لهم على السكّر المسمى بقالب الذهب الذي تصنعه كمبانية بيكار، فاكتسب شهرة كبيرة في أنحاء العالم وحاز صاحبه ثقة وإقبالا. إن هذا السكر قد حاز موافقة عجيبة للصحة بسبب أن صاحب الفبريكة قد اجتهد وبلغ حد النهاية في تصفيته اجتهادا كيماويا، فلينتهيّ شاربه أن شرب نفعا وعافية زيادة على ما فيه من مصلحة الاقتصاد الظاهرة في قوة حلاوته التي هي البرهان القاطع على جودة تركيبه وصفاء مادته وسلامته من كل إضافة وتخليط. ولأجل ذلك أكب الناس على استعماله وصار الحرص في التجارة فيه أقوى من غيره من الأنواع فاتسعت دائرة التجارة فيه في جميع أقطار الأرض وقال الناس فيه الأشعار الدالة على فضله واستحسانه. ومن جملة ما في مدحه:

مـــن فاخر الحلوَ لم يظفر ببغيته   أمـــا ترى الحلو للأذواق قد عذبا

وخيـــر حلـــو له التفضيل أجمعُه   السكـــر المتحلـــى قلـــبُ الـذهبا

فـــدرْ عليـــه ولا تبـــغ لـه بدلا   تفُق بـذلك مـــن يـــأتي ومن ذهبا



1927

ولأن الزواقة المستعملة تحاكي هنا الأقواس العتيقة فإن كلمة النصيحة تشكل عنوانا خصوصيا للإعلان تضعه في محراب الإطار. وفي مقابلها في آخر النص يوجد رسم لقالب السكر يتوسطه بدوره قوس، وهو ما يجعل "النصيحة" دعوة تشبه إلى حد كبير الحروز التي كانت متداولة آنذاك على أوراق مشابهة قد تتضمن تربيعات وغيرها. وليس من باب التخريج أننا نستقي هذه الموازنة مرة أخرى من كلمة العجيبة المستعملة إضافة إلى الخط المغربي الذي يمنح للعزائم السحرية مفعولها. ذلك أن السحر لا يتماشى سوى مع المخطوط وفاعليته مرتبطة بخط اليد لا بالخط المطبوع. من ثم فإن المحاكاة المزدوجة التي يمارسها الإعلان هنا تفصح عن لعبة مركبة تمارس من جهة باللغة العربية وتتجاوز الطبيعة المباشرة للإعلان لتغدو نصيحة وإرشادا ذات طابع ديني!

إن الأمر يتعلق هنا بإعلان ماكر لأنه يأخذ شكل النصح والإرشاد ولأنه يؤكد مقصده ذاك باستعمال الخط المغربي المؤسلب، ولأنه من ناحية ثالثة يمنح طابعا مقدسا لقالب السكر ويجعله موضوعا للمديح من ناحية رابعة. لنحاول الكشف عن المقاصد المتحكمة في هذا المكر المركب.

في السنة التي ظهر فيها هذا الإعلان، كان ليوطي قد أصبح ماريشالا وغادر المغرب إلى فرنسا، غير أنه كان قد ترك إرثا تاريخيا خصوصيا يتمثل في كونه أحاط نفسه بالعديد من الشعراء والكتاب ومن بينهم الأديب المعروف محمد بوجندار، الذي كتب فيه قصائد مديح تشبه إلى حد كبير الشعر الذي مدح به السكر. فقد قال فيه حين ارتحل لفرنسا ليرقّى ماريشالا ما يلي:

عهـــدنا مسافـرنــا جنـــرالا ولمـــا أتـانــا أتـــى مــاريشالا

لأنـــه بـــدر وشـــأن الـــبدور تـــزيد وقبـلُ تكـــون هـــلالا

وقال فيه حين زار الرباط سنة 1923:

مـــا للـــرباط مـــؤرّج الـثغر والأنس فيـــه بـــاسم الـــثغر

كما دأب الشعراء المغاربة على رثاء ومدح الفرنسيين كرثاء بوجندار للكومندان ميلي

(مـــات الـكـــمندار ميلـــي يـــا أرض مـــيدي وميـــلي

ميــــلي أفـــق مـــن رقـــاد واسمــــع عـــليك عــــويلي

واعلـــم بـــأنـــي وفـــي بـــرغـــم كـــل عـــذول)

ومدحه للرئيس الفرنسي ميتران حين زيارته للمغرب (سمعنا أن ميلرانا يزور فخامرنا لمقدمه السرور) بل إن قاضي فاس وأستاذ علال الفاسي في القرويين، أحمد بن المامون البلغيثي (صاحب أهم كتاب مغربي حديث في النكاح) نفسه

كان من المادحين لميران، غير أنه لما طلب منه نص القصيدة لنشرها في كتاب مصور يؤرخ للمناسبة تراجع عن مديحه في قصيدة يقول فيها:

فإن يك غيري أرسل المدح خفية فإني الذي قدمت له المدح جهرا

كتبته له في جذع من النخيل باسق وقلت لي (ذا فيك مدحي) فقل شكرا[21].

جوهر القول أن ولع الحماية وخاصة الماريشال ليوطي (وهو الذي رسخ الأمر) باللغة العربية كان كبيرا. فالسياسة الإسلامية التي انتهجها جعلته يحافظ على السلطان ويحيطه بالعلماء الأكثر اعتدالا. ولم يُعرف عنه أنه أباح وطأ المعمرين للمساجد المغربية. وحتى حين طلب منه ذلك رفض رفضا قاطعا ولوج مسجد مولاي إدريس الذي زاره عند حلوله بمدينة فاس[22]. كما عرف عنه تقييد النشاط التبشيري للمسيحيين بالمغرب الأمر الذي كان يثير غيظ الكنيسة[23]. بل سار به ولعه باللغة العربية إلى أنه كان يكتب مراسلاته للقواد الكبار وللسلطان باللغة العربية وبالخط المغربي تدقيقا وصنع له خاتما يشبه خاتم السلطان.

في هذا السياق بالضبط يمكن وضع هذا الإعلان الإشهاري ويمكن إدراكه وتأويله، خاصة أن الإعلان عن السكر في الجريدة لم يكن وليد تلك السنة. ولا أدل على ذلك من كون الجريدة كانت قد نشرت إعلانا مصورا باللغة الفرنسية سنة 1906 عن مصانع السكر بمرسيليا (وهو بالمناسبة المصنع الذي اشتغل به أول فنان تشكيلي مغربي محمد بن علي الرباطي وأقام به ثاني معرض له سنة 1918) يمكن اعتباره أول إعلان مصور وباللغة الفرنسية حصرا، كما سبق أن ذكرنا ذلك.

بمثابة خاتمة: سلطة الصورة

ما هي العملية الإدراكية التي ترسخها هذه الإشهارات؟ ما علاقة البصري بالمكتوب فيها؟ يمكننا القول بدءً إن الاستراتيجية الإشهارية في بلاد لا تعتبر

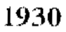
الصورة من عوائدها، لم يكن لها أن تجد مشروعية لها لو لم تعتمد لغة التواصل المحلية من جهة، ولو أنها لم تتوجه إلى مواد استعمالية جديدة وحديثة كالأسفار والطباعة والبنوك والأدوات المنزلية والمراهيم الطبية. من ثم فإن دور الصورة إن كان في بدايات الإشهار بالجريدة ثانويا فإنه غدا مع الوقت مركزيا كما لاحظنا ذلك. فاستنبات الصورة صار يمنحها الأهمية التي تتخذها في الخطاب الإشهاري، بحيث إنها صارت في مرحلة معينة تكاد تكتفي بذاتها وتكاد تستغني عن الصورة كما في الإشهار التالي:



1949

بيد أن هذا الاستغناء يحول الصورة إلى صورة استعمالية لمعنى واضح ولهدف مخصوص ومنمذج كما يوضح ذلك برناس: "إن إشكالية الصورة تتمثل في استعمال الفائض على النص الذي تمارسه الصحافة ووسائل الإعلام. إنها تشوه وتستعمل الصورة باعتبارها أداة لبلاغة لا كوسيلة للقراءة. والخطاب والبلاغة

يقتلان الواقع باستدلالات تشوه الوقائع. وكلما كان النص موجها لتمثيلها افتراضيا، كلما كانت الصورة وسيلة للإمساك بالتلقي الوسائطي. الصورة الاستعمالية واقعة من وقائع التواصل تشوه التلقي..."[24]. إن هذا التشويه يطول الصورة نفسها كما وضحنا ذلك، بحيث إنها تبتكر المتلقي جملة وتفصيلا من خلال استبدال جسده ومظهره بجسد ومظهر آخر ومن خلال التركيز على الأنثوي في جماليته الكولونيالية. وما يمارسه الإشهار هنا (باعتباره إشهارا كولونياليا حتى ولو تكلم العربية) هو تغييب حضور الآخر، وهو الأمر الذي مارسته السينما الكولونيالية أيضا بشكل واضح. فحين يتم تمثيل الإنسان المغاربي في السينما الكولونيالية لا يتم النظر إليه باعتباره شخصا أو ذاتا وإنما باعتباره كيانا جماعيا وهلاميا ينمحي أمام التصور الذي يجعل منه كيانا متخيلا صادرا عن ماض أسطوري[25]. والإشهارات القليلة التي عثرنا عليها في جريدة السعادة حتى الثلاثينيات، والتي يتم فيها تمثيل المغربي نوردها فيما يلي، لنلاحظ أن الأول منها يقدمه في صورته الاستشراقية كما تدوولت في الرسوم المستوحاة من ألف ليلة وليلة، أو في صورته التركية الحديثة كما تدوولت أيضا في المشرق أو في صورته النمطية كفارس في خدمة المستعمر. إن هذا الاستبدال يجعل من العملية الإشهارية عملية غير مرجعية لا تهتم إلا بالعلامات والصور التي تخلقها وتقدمها باعتبارها المرجع المتخيل الوحيد الذي يمكن أن يعوض المرجع الواقعي التاريخي. وبهذا المعنى لا يخلق الإشهار فقط أثر منتوجاته وإنما يخلق معها مجموعة من الصور النمطية الجديدة التي تستشرف لتعويض الصورة الواقعية.



1930



1924





1928

لماذا إذن هذا الخوف من تمثيل المغربي؟ يبدو أن الاستراتيجية الإشهارية لجريدة السعادة ظلت تبني مفهومها للصورة على مجموعة من القواعد المتواشجة: الإنسان الغربي قابل للتمثيل والتصوير، وبالإمكان تصوير المرأة منه أيضا؛ الإنسان المسلم عازف عن التصوير ويرفضه أحيانا إلا فيما ندر وحين يتم

تمثيله فمن خلال الصورة الاستشراقية المتداولة كما في إشهار القهوة آنفا؛ تصوير الآخر يمكن من تكريس علاقة الدال بالمدلول بشكل أكثر توافقا مقارنة مع تصوير المغربي المسلم؛ إن كل ذلك يمكن أخيرا ترسيخ الإيديولوجيا الكولونيالية في مجال الإشهار والتداول التجاري باعتباره مدخلا لترسيخ القيم الجديدة للاستهلاك ولحمة تمكن من إدخال "الأهالي" في إعادة إنتاج تلك القيم إلى ما لا نهاية.

الهوامش

(1). في علاقة الأركيولوجيا بالوسائطيات يقول ر. دوبري: "لن يكون لأركيولوجيا الإرساليات من أهمية أكثر من وسائطيات الملفوظات، لأن ما هو خارجي في الأولى يكون داخليا في الثانية، والعكس بالعكس". هذه التكاملية هي ما يجعل تصورنا لتاريخ الإشهار بالمغرب بحثا بإيقاعين. R. Debray, *Cours de médiologie générale*, Gallimard, 1991, p. 49

(2). انظر بهذا الصدد دراستنا: "المغاربة والصورة والحداثة"، ضمن: فريد الزاهي، العين والمرآة، الصورة والحداثة البصرية، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2005، ص. 71 وما يليها. وكذا: محمد المنوني، "التصوير بالمغرب القديم"، دعوة الحق، ع. 1-2، 1971.

(3). هذا الصدى بدا واضحا لدى الرحالة المغاربة إلى أوروبا وتتوج بالهجمة على الحداثة البصرية والسلوكية لدى عبد الله بن الموقت، الرحلة المراكشية، دار الرشاد الحديثة، ب. ت. (1926).

(4). Maurice Arama, *Le Maroc de Delacroix*, Paris, Jaguar, 1987

(5). Edmondo de Amicis, *Le Maroc*, éd. Hachette et Cie, Paris, 1882

(6). Pierre Schneider et al., *Matisse au Maroc*, éd. Adam Biro, 1990.

(7). أدخلت أول مطبعة حديثة مجهزة بالآلات الدوارة rotative إلى طنجة سنة 1880، وهو ما يفسر تمركز الجرائد الأولى بالمغرب في هذه المدينة التي كانت مفتوحة على الحداثة والوجود الأوروبي.

[8]. Philippe Jacquier et al., *Le Maroc de Gabriel Veyre*, éd. Kubik, 2005.

[9]. منذ العدد الأول، قدمت جريدة السعادة نفسها على أنها جريدة سياسية أدبية تجارية، أي أنها تولي اهتمامها أيضا للمعاملات التجارية والأخبار المتعلقة بها من إعلانات وغيرها.

[10]. وهو ما يعتبر مرحلة بدائية في العلاقة بين النص والصورة في الإشهار بحيث يعتبر الرسم تعيينا رمزيا لطبيعة موضوع الإشهار، وهو ما لا ينفي أبدا ذلك التلازم الأولي بين البصري واللغوي في الفضاء الإشهاري.

[11]. Auguste Mouliéras, *Le Maroc inconnu*, 1895, Librairie coloniale et africaine, JosepheAndré, Paris, T.1 , p. 11.

[12]. انظر دراستنا، "المغاربة والصورة والحداثة"، ضمن كتابنا: العين والمرآة، مرجع مذكور، حيث نحلل كيف ساهمت الصورة بشكل كبير في ولادة مفهوم الذات والفرد والأنا من خلال مفهوم اللوحة الموقعة والبورتريه الذي يخلد الشخص ويجعله قابلا للتداول باعتباره صورة.

[13]. R. Barthes « Rhétorique de l'image », in *Communication* n° 4, Seuil, 1964, p. 32.

[14]. R. Barthes, « Publicité de la profondeur », in: *Mythologies*, Seuil/Points, Paris, 1957, p.

[15]. السيوطي، الرحمة في الطب والحكمة، دار الكتب العلمية، ط. 4، 2006، وهو مصنف يمزج بين التطبيب والسحر.

[16]. هذا الإشهار لم يمنع الجريدة من الإعلان عن الشمبانيا.

[17]. إدمون دوطي، السحر والدين في إفريقيا الشمالية، ترجمة فريد الزاهي، منشورات مرسم، 2008،، ص. 38.

[18]. يشير جاك بيرك في كتابه الهام المغرب العربي بين حربين (منشورات لوسوي، 1962، ص. 87-88) إلى تراجع العديد من الأمراض التناسلية والجلدية.

فهذه الأمراض تتدخل لتسجن الشخص من الأهالي في طابعه الأهلي، غير أن المرء بين الحربين صار يعاين مظاهر أقل فأقل للإصابات التي تنخر الوجوه والأرجل والأعضاء. "وإذن فإن قدر المغاربي في الإصابة بالأمراض المعدية العديدة كان يسم الحياة الإنسانية بهشاشة قريبة من الإثم مرتبطة على كل حال بالقبول بالمكتوب".

(19). إدمون دوطي، السحر والدين في إفريقيا الشمالية، مرجع مذكور، ص. 224.

(20). سوف تنشر الجريدة بدءً من الثلاثينيات إشهارات عديدة للتمثيليات المسرحية المغربية وللفرجات السينمائية المصرية.

(21). عن: محمد احميدة، من الأدب المغربي على عهد الحماية، محمد بوجندار الشاعر الكاتب، منشورات عكاظ، 1993، ص. 113 و 114.

(22). Didier Madras, *Dans l'ombre du Maréchal Lyautey, souvenirs (1921-1934)*, éd. Félix Moncho, Rabat, 1953, p. 84

(23). Jamaa Baïda, "Massignon et l'indépendance du Maroc", in *Louis Massignon et le Maroc: une parole donnée*, éd. Fondation du roi Abdulaziz, 2008, p. 51.

(24). Steven Berns, *La Croyance dans l'image*, L'Harmattan, 2006, p. 170.

(25). Abdelkader Ben Ali, *Le Cinéma colonial au Maghreb*, éd. du Cerf, 1998, p.187

2009

مرايا الذات والآخر:
الجسد المأساوي في كتابات ألين دو لينس

آه كم أحس نفسي واهنة وبئيسة جنب المثال النموذج الذي يرسمه لي الآخرون ويؤمنون به، والذي لا يملك ذرة من الحقيقة (ألين دو لينس، المذكرات، ص. *325*).

في مسير أبحاثنا عن الصورة في العصر الكولونيالي، عثرنا على اسم رسامة فرنسية عاشت بتونس والمغرب في بدايات القرن العشرين، وتركت عددا لا يستهان به من اللوحات عن المغرب وتونس. بيد أن التاريخ أدخلها في باب النسيان، إذ أن الأبحاث في هذا المضمار لم تسفر سوى عن بعض اللوحات القليلة التي لا تتجاوز أصابع اليد، والتي حافظ عليها ورثتها. يتعلق الأمر بألين دو لينس المتحدرة من عائلة بورجوازية بمدينة فيرساي، والتي تم قبولها سنة 1904 بالمدرسة الوطنية المتخصصة في الفنون الجميلة. وكانت حينها من بين الفتيات القلائل الأوائل اللواتي يتابعن التعليم في هذا المجال. وقد عرضت ألين دو لينس في العديد من الصالونات كصالون المستقلين سنة 1908 وصالون الخريف سنة 1913 ومعرض الفنانين الاستشراقيين في السنة نفسها وفي 1914 في

معرض الفنانين الاستشراقيين الفرنسيين. ومع ذلك لا يذكر لها تاريخ الاستشراق الفني أي شيء وضاعت لوحاتها ضياعا شبه كامل.

تعرفت ألين على أندري ريفيو الذي يصغرها بسنوات سنة 1908 وتزوجا سنة 1911 زواجا غريبا بحيث نذرا معا أن يظلا طاهرين من كل مجامعة. هذا الزواج الأبيض لم يمنعهما مع ذلك من أن يعيشا تجربة حب مستمرة، بحيث ارتحلت ألين مع أندريه إلى تونس في بدايات العقد الثاني من القرن الماضي حين عين في الإدارة الفرنسية هناك، ثم صاحبته سنة 1913 إلى المغرب بعد أن عينه ليوطي مكلفا بتنظيم المحاكم الأهلية بالمغرب، ثم حاكما مدنيا (المقابل للعمدة) بمدينة مكناس، ليتفرغ سنة 1921 للمحاماة لحسابه الخاص بمدينة فاس.

وفي سنة 1917، سوف تفقد ألين أباها وتصاب في السنة نفسها بالسرطان الذي هدّ كيانها فتسلم الروح سنة 1925 وتوارى الثرى بمقبرة النصارى بفاس، ليتبعها سنة بعد ذلك زوجها ضحية لحادثة سير.

لم يثر اهتمامنا هنا الأثر الفني الضائع لألين دو لينس، فما تعرفنا عليه من أعمالها لا يخرج عن النظرة الاستشراقية الغرابية (الإكزوتيكية) للفن الاستشراقي في تلك المرحلة من افتتان بالنور وخيال خصب يهتم بالمرأة ومظاهرها وزينتها وحليتها وكذا بالمعمار التقليدي. ما حفزنا على الاهتمام بهذه المرأة مجموعة من الحوافز نبسطها كالتالي:

ـ أنها من أوائل النساء الفنانات والكاتبات اللواتي استقررن بالمغرب وربما بتونس أيضا في مرحلة مبكرة من فترة الحماية، وفي وقت كان استقرار الأجانب فيه بالمغرب مشوبا بالحذر، كما تؤكد على ذلك كتابات إدمون دوطي وأندريه شوفريون المعاصرة لتلك الفترة.

ـ أنها كانت امرأة ذات منزع نسوي féministe في وقت كانت فيه الحركة النسوية في بداياتها، مؤمنة بحريتها وبالحرية عموما خاصة لبنات جنسها.

ـ أنها كانت المرأة الوحيدة التي كانت معروفة آنذاك في الأوساط الثقافية وبين النخبة الفرنسية المقيمة بالمغرب بدءً من الماريشال ليوطي حتى السلطان بن يوسف والصدر الأعظم والقواد والباشوات الكبار في تلك الفترة.

ـ أنها كانت، إضافة إلى ممارستها للفن التشكيلي،كاتبة نشرت مجموعة قصصية بعنوان: الحريم المنفرج (le Harem entr'ouvert)، وروايتين: خلف أطلال الأسوار العتيقة (Derrière les vieux murs en ruine)، والمغامرة العجيبة لعقيدة (L'Etrange aventure d'Aguida)، كما أن معرفتها الجيدة ببواطن البيوت المغربية جعلها تؤلف كتابا مدهشا عن "ممارسات الحريم المغربي" (Pratiques des harems marocains) وهو يتعلق بوصفات الزينة والسحر المستعملة لدى النساء في تلك الفترة.

ـ أنها أيضا هي وزوجها كانا يتقنان اللغة العربية الدارجة منها والفصحى مما سهل على هذه المرأة أن تكون من أوائل الأجانب الذين إن كتبوا أو رسموا الحياة الداخلية للنساء المغربيات فقد كان ذلك عن معرفة عينية لا عن استيهام استشراقي فحسب.

بيد أن كل ما سبق لا يمكن أن ينسينا مؤلّفا سوف يكشف لنا بشكل فصيح عن الشخصية المركبة لهذه المرأة وعن حياتها الحميمة وعن عذاباتها وحبها الكبير لثلاثة رجال هم زوجها، والراهب الإسباني الذي كان يعلمها الإسبانية بغرناطة، والدكتور ليبيناي الذي سهر على علاجها في أواخر حياتها وقبل موتها المبكر. الأمر يتعلق بمذكراتها التي ظلت مفقودة إلى حين نشرها مؤخرا. وهي يوميات تحكي فيها المؤلفة بشكل حميم عن تفاصيل حياتها ومفارقاتها وأوهامها واستيهاماتها، الأمر الذي يجعل هذه المذكرات ذات قيمة أدبية قد تتجاوز في نظرنا مؤلفاتها الأخرى ذات الطابع التخييلي من جهة، وذات قيمة تحليلية لأنها تفصح عن ذات مأساوية تقربها كثيرا من حياة فرجينيا وولف وغيرها من النساء الكاتبات المتميزات في بدايات القرن العشرين.

وما يزيد هذا المصنف غرابة في مآله ومصيره هو ما حدث من سطو عليه. فالمعروف أن الأخوين طارو (les frères Tharaud) كانا قد كلفا من قبل الجنرال ليوطي بالكتابة عن المغرب. وكان أندري زوج ألين قد بدأ في التفكير في إنشاء مؤسسة Fondation بالمغرب ليعرض فيها أعمال ألين بعد وفاتها سنة

1925 ونشر مؤلفاتها غير المنشورة ومن ضمنها مذكراتها. ولهذا الغرض، منح للأخوين طارو نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة من مذكراتها تلك على أن يختارا، حسب زعمهما، إما نشرها كما هي أو استعمالها بطريقة غير مباشرة في كتابة روائية من تأليفهما. ولأن وفاة أندري ريفييو المفاجئة لم تمكنه من أن يتابع الأمر فإن الأخوين طارو سوف يركزان على لقاء ألين بالدون أنطونيو الراهب بغرناطة وسوف يستعملان حرفيا العديد من معطيات المذكرات ليصوغا رواية سوف ينشرانها بعنوان "نساء عشن في غمرة الحب" Les Bien aimées. وهكذا فإن هذه الرواية بالرغم من التصرف الكبير في حياة ألين وأندري تثبت بما لا يدع مجالا للشك الطابع الروائي للشخصيتين الواقعيتين، مما يمكننا بدورنا من تأويلهما في سجل آخر وبأدوات أخرى سوف تكشف عن جوانب جديدة في حياة ومتخيل هذه المرأة الباهرة بقوتها وفرادتها.

بيد أننا وإن كنا سنهتم قليلا بحياتها السابقة على إقامها بتونس والمغرب لن يكون ذلك إلا بقصد تعضيد الجوانب التي منحت لها حبا عاشقا واقعيا لمدينتي تونس وفاس (بعد غرناطة)، وشوقا للحياة بدمشق ظل عبارة عن رغبة آسرة.

بين العزلة والحرية: مفارقات الذات والآخر

ظلت النساء العربيات المسلمات، الحضريات منهن بالأخص، موضع اهتمام خاص من قبل الرحالة والمستشرقين والفنانين الاستشراقيين[1]. وهكذا فإن مفهوم الحريم الذي تدوول منذ قرون في الأدبيات الاستشراقية صار مرادفا للانغلاق والعزلة والرفاهية الداخلية والمجون وغيرها من الصفات التي تم إلصاقها عن حق أو عن خطأ بالنساء الشرقيات. وعن مفهوم الحريم تولد مفهوم الغانية odalisque التي تشكل في صورها العديدة منذ الفنان الفرنسي إينغر Ingres حتى ماتيس. ويشكل الحريم في التصاوير الاستشراقية كما في العديد من كتابات الرحالة الغربيين إلى بلدان المشرق والمغرب الإسلامي في الغالب الأعم، ومن

خلال الأوصاف والحكايات التي تقدم عنه، ضربا من الاستيهام الذي يستعيد الصور المتداولة عنه في ألف ليلة وليلة.

وإذا كانت اللوحات التي تصف دواخل البيوت المغربية (والعربية عموما) والقصص المسبوكة عن النساء فوق السطوح وفي "الرياضات" والقصور قد نُسجت وصُورت من قِبل رجال لم تطأ أرجلهم أبدا الفضاءات الداخلية المخصّصة للنساء، فإن التجربة التي سوف تقدمها ألين دو لينس تعتبر طليعية في هذا المضمار عن دواخل البيوت العربية. وهي تشكل من ثم مسبارا مبكرا لحياة النساء في تونس والمغرب في العقد الثاني من القرن العشرين، في وقت كانت الحماية فيه بالمغرب تعيش سنواتها الأولى وكانت فيه صورة المغرب المستغلق المخيف لا تزال لم تتبدد بعد بما فيه الكفاية بالرغم من أن مجمل الحواضر المغربية كانت قد صارت تحت سيادة السلطات الفرنسية[2].

ولأننا لم نستطع لحد الآن التوصل إلى الرواية الأخيرة التي نشرت لألين دو لينس، فإننا سنكتفي هنا بما جاء في نصوصها الأخرى (مجموعة القصص عن الحريم المنفرج، واليوميات ورواية خلف أطلال الأسوار العتيقة).

يفصح عنوان "الحريم المنفرج"[3] عن معطى أساس وجديد في التعامل مع مفهوم الحريم. إنه أشبه بالتضاد oxymore، بحيث يحطم مفهوم الحريم باعتباره فضاء وكيانا منغلقا ومستغلقا، ويمنحه إمكانية الوجود خارج ذاته. وكأن ألين دولينس تؤسس تصورا جديدا للحريم ينطلق من إمكانية التسلل إليه من خلال الباب المنفرج الذي تم إغلاقه عليه منذ قرون. الحريم يغدو بهذا المعنى فضاء مقدسا ومحرما، قابلا مع ذلك للعيش وللمعاينة من خلال الانفراج الذي يمارسه تجاه الآخر. وبهذا المعنى أيضا يغدو هذا الآخر كيانا متميزا لأن باب الحريم تنفرج له كي يتمكن من التسلل إليه أو على الأقل من معاينته عيانا وبالعين والحواس لا بالاستيهام ولا بتأويل الخطوات والأصوات كما حدث لغابرييل فير Gabriel Veyre مع نساء السلطان مولاي عبد العزيز عندما طلب منه هذا الأخير أن يعرض لهن فيلما سينمائيا:

"ولقد استدعيت في البداية إلى الحريم مرة واحدة لكي أتولى تسيير العرض السينمائي الأول، وتم إخفائي خلف ستار شبيه بالستائر اليابانية. فلم أكن من

موضعي ذاك أستطيع أن أرى غير الحائط الأبيض القائم قبالتي، والذي يقوم بمثابة شاشة تفي بالمراد، ولا كان في وسع أي أحد كذلك أن يراني. وما كنت أسمع خلف ذلك الحاجز الحريري الرهيف غير ضحكات النساء المخنوقة ووشوشاتهن. لكنني عندما شرعت في عرض بعض الصور، إذ ببعض من أولئك المتفرجات الغامضات يدفع بهن الفضول إلى الاقتراب، مندفعات باتجاه الحائط للمسه والتأكد من أنه ثابت لا يتحرك.

وكانت نساء السلطان يركبن الدراجة العادية، وصوّرهن مولاي عبد العزيز في أشرطة سينمائية وهن يزاولن هذا التمرين. وكانت نساء السلطان كذلك سائقات، وقد علمهن السلطان بنفسه كيف يقدن في البداية الدراجة الثلاثية ذات المحرك، ثم السيارة"[4].

لا يكفي إذن أن يكون الآخر فقط كائنا ذكرا جاوز الصبا كي يمنع عنه الحريم، ولا يشفع له لولوجه كونه أجنبيا، فالحرفيون اليهود كما الخصيان هم الذين كانوا يحظون بمعاينة الحريم لأن اليهودي كان يعتبر كائنا ناقص الرجولة، وكان حين يذكر اليهودي كما المرأة أحيانا يتبع في المتداول اللغوي ب"حاشاك" أي مع كامل الاحترام لشخصك. ولا يكفي لكي ينفرج له الحريم فعلا ويكشف له عن أسراره وخفاياه أن يكون الأجنبي امرأة، فذلك قد لا يكون سوى عبارة عن مسخرة تكرس الغرابة واللاتواصل. إن الانفراج الذي تتحدث عنه ألين دو لينس وتبنيه وتعنيه هو تلك الثقة المزدوجة التي اكتسبتها بمدينة تونس وبمكناس بالأساس، حين تم تعيين أندريه ريفييو زوجها حاكما بمكناس واستقرت بقصر من قصور المدينة القديمة، فعايشت نساء أعيان المدينة من أعمام السلطان وغيرهم من كبار التجار بحيث غدت ابنة المدينة. صارت ألين تعاشر النساء فوق السطوح وفي الأماسي وبمطارحهن وخلال كل المناسبات من أعراس وعقيقة وختان وغيرها. وصارت تعيش عيشة المسلمة، فتلبس اللباس المغربي وتتزيى بالحلي التقليدية بل تلبس الحايك المغربي أحيانا في التنقل في المدينة القديمة... وفي بيتها تبنت فتاتين سُرقتا قصد بيعهما بمدينة الرباط سنوات قليلة

بعد وصولها للمغرب، كما تبنت طفلا آخر لم يكتب له أن يمكث طويلا لديها. هذا الانغماس لم يكن لديها ذا طابع سياحي عارض، وليس للتظاهر وإنما اقتناعا منها بعظمة وأصالة النمط الحياتي التقليدي آنذاك وعشقها الكبير للعمارة والحلي المغربية. ومن عمق اقتناعها بهذا النمط الحياتي سوف تعيش لحظة دالة ستعيش فيها ذاتها مفارقة كبرى. وإليكم الحادثة:

"دخلت امرأتان أوروبيتان للبيت الذي يقام فيه عرس للا خديجة، ابنة وزير سابق من وزراء السلطان...

كانت سحنتهما تنبئ عن الجرأة والوجل في آن واحد وسط النساء المسلمات اللواتي لم تكونا تفهمان لا عوائدهن ولا لغتهن، واللواتي كانتا تمقتانهن بفضول... كنا على علم بالأمر، فقد أخبرنا بأنهما أجنبيتان عابرتان، إحداهما زوجة ضابط في الجيش مقيمة بالدار البيضاء والثانية قادمة من باريس لزيارة المغرب. كانت لديهما الرغبة في معرفة الاحتفال بعرس. والسي محمد بن داود الذي وقع عليه الاختيار لم يكن له أن يجيب إلا بدعوتهما مباشرة لحضور مراسم عرس.

ظلتا منبهرتين في البهو. وبدأت الإماء يتحركن ليبحثن لهما عن مقاعد ليعثرن في الأخير على كنبة عتيقة وكرسي وضعاهما في مدخل الغرفة أمام مكان جلوسنا.

بدأت المرأة الباريسية ترفع منظارا يدويا وعيناها تدوران في محجريهما تتنقلان في كل الاتجاهات. إنهما تبدوان وكأنهما تتفرجان على كوميديا مسرحية. تتبادلان انطباعاتهما بصوت جهير متيقنتين أنهما في محفل لا يفهم لغتهما. أدركتُ أن هذه الباريسية امرأة أديبة جاءت في "رحلة دراسية". وعند نهاية كل جملة تعلق: "هذه الجزئية خصوصية، سأشير إلى ذلك لقرائي... يالها من فرجة غريبة! إنه موضوع جيد لمقال".

أما صاحبتها فكانت تلاحظ بالأخص زينتنا.

إنها الأمسية الكبرى تلك التي تغادر فيها العروس دار أبيها لبيت الزوجية. لهذا تبلغ الإثارة والملابس والأهازيج ذروتها وحدتها. والضيفات كلهن مشرقات بالغبطة.

كم تبدو هاتان الأوروبيتان الأنيقتان، والمتعودتان بالتأكيد على الناس، هنا حقيرتين وكامدتين ببذلتهما الأوروبية وحذاءيهما الطويلين وقبعتيهما غير الجماليتين! إنهما أيضا تبدوان محرجتين وسط النساء المثقلات بالديباج والحلي، وذوات الحركات البطيئة الطقوسية... الإطار البالغ البذخ لا يلائم أبدا جمالهن الهشّ. وأقل الزنجيات ملاحة تبدو أكثر أناقة من هاتين المرأتين الجميلتين اللتين سيكون لهما بالتأكيد نجاح أكبر في صالون غربي.

ها هما الآن تراقباني. وأنا أستمر في التصفيق باليدين على إيقاع الموسيقى، مغنية مثلي مثل الأخريات: "الهناء أللا، الهناء في دارنا".

لم تكتشفا هويتي. لا يمكنهما أن تخمنا أصلي من وراء مواد التجميل والكحل والملابس... ومع ذلك فنحوي سدّدتا نظرهما بإلحاح... ربما لأني الأجمل والأروع من بين النساء.

(...) لكن ليست تلك الروعة هي التي تثير فضول المرأتين الجميلتين، فعيناي الباهتتان، عيناي الزرقاوتان لهما لطافة غريبة وسط الحدقات الغامقة المتقدة لصديقاتي...

(...) تركت الأوروبيتان مقعديهما وجاءتا للجلوس القرفصاء قربنا. كانتا تريدأن التعبير عن مودتهما فلم تكفا عن ترداد الكلمة الوحيدة التي تعرفانها: "مزيان، مزيان".

وبذلك لا يمكن للمحادثة أن تسير بعيدا. وأشك في أن الأديبة منهما تتوغل عميقا في الروح الإسلامية. لمست ديباج فستاني وقالت أيضا: "مزيان". خطرت ببالي فكرة: أنا لا أعرف هاتين المرأتين، ولن أراهما أبدا، ولا واحدة منهما سوف تكتشف اللعبة. سألتهما:

ـ كيف تجدان عرسنا؟

فنظرتا إلي باندهاش كبير:

ـ هل تتكلمين اللغة الفرنسية؟

ـ شيئا ما.

فأجابت الباريسية متعجبة:

ـ بل جيدا ومن دون لكنة. أين تعلمت اللغة؟

ـ جدتي كانت فرنسية.

ـ آه، إذن لذلك لك عينان زرقاوتان... وكيف تزوجت مسلما؟

فأجبت بطريقة سريعة وشرسة: "لا أدري".

أحستا أن عليهما تجنب طرح بعض الأسئلة، ومع ذلك ظلت الرغبة في سؤالي تراودهما بقلق، خاصة منهما السيدة الأديبة التي سعدت للمصادفة النادرة هذه. فتابعت وهي تتفحص حليتي:

ـ كم أنت جميلة. هل هذه الأساور عتيقة؟

فأجبتها صارخة بأنفة: "إنها جديدة كلها".

تبادلت الأوروبيتان بضعة نظرات ساخرة وابتهجت أسارير السيدة الأديبة. ومن حسن حظي أنها لم تردد: "سأسجل ذلك لقرائي".[5]

إن اللعبة التي تمارسها هنا ألين دو لينس تمكنها من جهة من تسجيل المسافة التي تفصلها عن بنات جنسها من الأوروبيات، وتمكنها من جهة أخرى من اعتبار نفسها امرأة من ضمن نساء مكناس، تتزيا بزيهن، وتتحدث لغتهن، وتتقاسم معهن أسرارهن وتعشق ربما أكثر منهن الفضاءات التي يعشن فيها وجمالها ومكوناتها. ومع ذلك، وبالرغم من كل هذا التفاعل مع معطيات الحياة اليومية للمسلمات، لم تسر ألين بعيدا في التماهي معهن، محافظة على المسافة اللازمة التي تمكنها من أن تعيش خارج منطق الحريم وألا تجعله مشرع الأبواب أو مغلقا تماما. لذا فهي تكتفي باعتبار أن الحياة نصف الإسلامية[6] التي تعيشها في المغرب هي ما تمكنها منه رغبتها وثقافتها ووضعيتها وحساسيتها النسوية. فبالمقارنة مع بوهيمية إيزابيل إيبيرهاردت التي انتهت باعتناق الإسلام والتزيي بالزي الرجولي، تظل ألين دو لينس امرأة ذات ثقافة بورجوازية وورومنسية تعشق الماضي أكثر من الحاضر، امرأة قريبة في حساسيتها الفنية من حساسية أندري شوفريون والجنرال ليوطي وقبلهما من حساسية دولاكروا في عشقه للنور والتقاليد التي تقربه من نموذجه الروماني البدائي.

يتعلق الأمر فعلا بلعبة تتمكن من خلالها الكاتبة من انتقاد النظرة الاستشراقية والغرابية التقليدية ومن تأسيس مفهوم جديد للتواصل بين الذات

والآخر منبنٍ على الغيرية غير القابلة للاختزال ومعاد بشكل ما للتمركز العرقي حول الذات. لنتابع اللعبة المسرحية:

"سألتني المرأة عن العديد من التفاصيل السخيفة. ومع ذلك فهي ليست ببلهاء، بل أعتقد أنها ذكية غير أنها لم تدرك كل ما يخالف حضارتها وعوائدها وثقافتها! لقد جاءت بفكرة جاهزة عن الغانيات الشهوانيات المرتخيات على أسرتهن، وهن يدخنَّ النرجيلة شبه عاريات في لباسهن الشفاف المرصع بالذهب والفضة. وأيضا عن النساء المتمردات اللواتي يطمحن للحرية ولا ينتظرن سوى الخروج أو معاشرة الرجال.

وها هي هنا تلاقي نساء مسلمات حازمات جامدات الملامح، متشحات بأثواب حريرية ثقيلة لا تترك المجال لتخمين تقاطيع أجسادهن، نساء لهن هيئة تماثيل جامدة... وكل هذا يزعج تصورها، وكل أسئلتها تسير في هذا الاتجاه. سألتني:

ـ هل تتقنين الرقص؟ هل سيكون ثمة رقص اليوم؟

ـ لدينا، النساء لا يرقصن، لا يقوم بذلك فقط سوى الصبايا أو الزنجيات.

ـ رقصة البطن؟ رقصة الخناجر؟

ـ لا، إنهن لا يعرفن هذه الرقّصات، وإنما رقصاتنا... هذه مثلا...

قلتها وأنا شير إلى إلى كنزة (الفتاة المتبناة) التي كانت حينها قد بدأت في القيام بحركات متناغمة وبطيئة وهي تبدو ملهمة مثل كاهنة تمارس شعائرها. فسألتني المرأتان وقد ألمت بهما الخيبة:

ـ هذا كل شيء؟

أنا أعرف جيدا ما كانتا تنتظرانه: تشخيص الحب، مأساة اللذة الشهوانية... غير أن الرقص هنا ليس سوى طقس (...).

ظلت النساء الأخريات ساكنات لا يبدين حراكا، جامدات الملامح، ينصتن للأغنية، فيما كانت العروس الصغيرة تشهق بالبكاء خلف الستار.

لكن الباريسية لا تعرف الصمت. فقد أمطرتني بالأسئلة:

ـ أتلبسين دائما فساتين مثل هذه؟

ـ لا يا سيدتي، إنه لباس الأعراس.

ـ وفي دارك ما ذا ترتدين عادة؟

ـ لدي قفطان ودفينة من الجوخ الموصلي الشفاف.

ـ وفي الصيف حين يشتد الحر وتكونين في انتظار زوجك، ألا تلبسين فقط الأثواب الشفافة؟

ـ بالتأكيد لا، تلك ليست عوائدنا.

ـ وما ذا تفعلين في دارك طوال اليوم؟

ـ أوجه العبيد لما يفعلونه، وأتدبر أمر أولادي.

ـ ولا تحسين بالضجر أبدا؟

ـ ولماذا سأحس بالضجر؟

ـ ألا ترغبين في الخروج، وفي السفر كما نحن؟

فرددت لها الجواب الذي قالته لي إحدى النساء المسلمات في الوقت الذي لم أكن أفقه فيه أي شيء:

ـ إذا أراد أحد إرغامي على الخروج فسأبكي لأعود للدار.

ـ ألا تحبين رؤية الرجال والحديث معهم؟

فصرخت باقتناع:

ـ يا للفضيحة!

يبدو أن الباريسية شعرت بالاضطراب، أما أنا فكنت مبتهجة بحيرتها واضطرابها. كانت تعتقد أنها ستجد في هؤلاء المتوحشات الباذخات جواري ومتمردات (...).

وفجأة غمرني إحساس حاد بأني غريبة عن كل هؤلاء النساء في هذا العرس، وأني بعيدة جدا عن الأوروبيات اللواتي لا يستطعن فهم النفوس التي استسلمت معها. بعيدة جدا، أشد بعدا من المغربيات اللواتي لن يسعين إلى فهم نفسي وروحي...

غير أنني أحس أفضل أننا كلنا أخوات.

من اللازم فهم المسلمات حميميا حتى لا نرى فيهن أبدا مخلوقات استثنائية، وإنما فقط نساء بسيطات تحركهن العواطف الأكثر طبيعية (...).

كنت أرغب في أن أقول كل هذا وأشياء أخرى لهذه الأديبة التي تسعى لاكتشاف المسلمات. لكنني ألزم الصمت اليوم لأني واحدة منهن..."[7].

هنا بالضبط تكمن المفارقة التي تعيشها ألين دو لينس من حيث هي مفارقة مرحة ومأساوية في الآن نفسه، تجعلها قريبة من العالم الذي تستكشفه وبعيدة عنه في الآن نفسه قربها وبعدها عن مثيلاتها من الأوروبيات.

هذا الانتماء الغرابي للمجتمع المغربي هو ما حاوله العديدون بشكل سطحي، الرحالة منهم والعابرون والمقيمون، من خلال التزيي بالزي المغربي وخاصة أخذ الصور التذكارية بذلك. والحال أن هذا التظاهر هو من صميم العلاقة الاستشراقية الغرائبية التي تكرس الهجانة المظهرية باعتبارها تملكا للآخر، وأن اللغة والثقافة هي المدخل الفعلي الذي جعل الرحالة يتركون لنا استكشافات حقيقية عن المغرب كالأب دو فوكو وموليراس في أواخر القرن التاسع عشر وأندري شوفريون وبخاصة عالمي الاجتماع إدمون دوطي الفرنسي وويسترمارك الإنجليزي في بدايات القرن العشرين. لهذا، ليس من قبيل الصدفة أن يصرح أوغست موليراس، صاحب "المغرب المجهول" و"زكارة قبيلة معادية للإسلام بالمغرب" في مقدمة كتابه الأول الذي كتبه من غير أن يزور المغرب بناء على استنطاق المخبرين والرسل، ما يلي: "للولوج إلى المغرب واستكشافه حتى أقصى أقاصيه، ثمة علمان ضروريان لكل رحالة أوروبي يرغب في المغامرة في هذا البلد. عليه أن يكون عالما باللغة العربية الفصحى إلى حد ما، وعليه أن يكون متكلما جيدا بالعربية الدارجة... أيها الفرنسيون الشباب الراغبون في ممارسة الأسفار، لا تغبْ عن بالكم هذه الحقيقة التي طالما تجوهلت: لقد فشل كل المستكشفين الأوروبيين أو أنهم سوف يفشلون نظرا لجهلهم باللغة العربية. إن الترحال في بلد لا نعرف لسانه يعني السفر فيه كالمصاب بالصمم والبكم... والمغرب قد انفلت لحد الآن من نظرة الغرب الفاحصة، وهو أمر بديهي..."[8].
وبما أن اللغة مدخل التواصل الفعلي مع السكان المحليين ومصدر تعلم عوائدهم وفهم أسسسها الدينية والأنثربولوجية والاجتماعية، فإن الذات الاستشراقية تنتقل من المعرفة المصوغة سلفا إلى إنتاج معرفة جديدة مهما كان مقدار الخطأ فيها، فهي مع ذلك معرفة تقبل القرب من موضوعها وتحليلها،

وإن كانت النتائج التي تصل إليها أو المقدمات التي تنطلق منها أحيانا قابلة للجدل والتفنيد انطلاقا من منظوراتنا المعاصرة للغيرية وللآخر.

إن هذه النظرة الجديدة هي التي كان المقربون من المجتمع المغربي في بدايات القرن قد انتبهوا لها ساعين بذلك إلى تجاوز النظرة الاستشراقية التقليدية التي تكرست طوال القرن التاسع عشر. في هذا المضمار، فإن غابرييل فير، وبالرغم من أن نظرته لا تحيد جذريا عن النموذج الاستشراقي، يعترف بما يلي: "ذهب البعض إلى تصوير المغاربة في صورة كائنات بهيمية، كل همها إشباع رغبات هي في عمومها حارة عنيفة، فيما يعجزرن عن بذل المشاعر الرقيقة. ياله من خطإ عظيم. فقد ذكر لي من المغاربة من يأتون في مجامعتهم للمرأة من الرقة واللطف ما يحسدهم عليهما الكثير من الأوروبيين، ومن أولئك المغاربة من إذا دخلوا بزوجاتهم، يصرفون الأسابيع الطوال في التقرب إليهن، يُفيضون عليهن من آيات اللطف والاهتمام، خشية ألا يظفروا من الزوجة بالرضا كله، وقد صارت ملك أيمانهم"[9].

وفي كتابات ألين دو لينس الكثير من هذه النظرة التي تتجاوز الاستشراق البدائي الذي يبني نظرته للجسد الشرقي على المفارقة والغرابة. ففي اهتمامها بالمرأة ووضعيتها الاجتماعية في المجتمع المغربي، وقبله التونسي، نجد ظلالا واضحة للمفارقة التي تخترق تصورها للوجود. فهي تعتبر النساء المغربيات " محبوسات وأسيرات بيوتهن"[10]، وتصفهم "بالمسلمات السجينات"[11]، وحياتهن "ليست سوى ضجر قاتل"[12] هن "الحسناوات أسيرات البيوت"[13]. وحين تراقب جنازة إحدى النساء تعلق: "النساء المغربيات سجينات حتى في موتهن" (إشارة منها إلى وضع جثمانهن في التابوت)[14]. مع ذلك فإنها ذات حساسية خاصة لجمالهن وزينتهن بحيث تتبنى كما ذكرنا سابقا تلك الزينة التي تمكنها من استعادة جمالها والحديث عنه لأول مرة وربما لآخر مرة حسب ما اطلعنا عليه. من ثم يصبح جمال المغربيات مبعثا للمحاكاة، وهي محاكاة تنبئ عن بناء ذات جديدة تنبع من المفارقة بين الهوية المعطاة والهوية الجديدة التي يتم ابتكارها. وحين تصرح ألين دو لينس: "المرأة المغربية لما تكون مشعة بالذهب والأحجار

الكريمة تغدو كليةً جوهرة لا ندرك غير إشراقها"[15]، فإنها بذلك تشير للمرأة التي تهمها: المرأة الميسورة، التي تعيش في القصور والرياضات، المرأة التي تملك العبيد، وتلك المتحدرة من عائلات نبيلة وشريفة. أما النساء الأخريات والإماء والخدم فإنهن يشكلن ديكورا في هذه الأجواء التي تعشق فيها الكاتبة أصلا عمارتها ونقوشها وزخارفها، أي كل ما يشكل إحالة إلى إسلام حضاري ترك علاماته واضحة حتى في عز انحطاطه. وفي هذه الفضاءات التي عاشت فيها ألين دولينس سواء بالرباط أو مكناس، قبل أن تنتقل للمنزل الذي بنته لنفسها فيما بعد بمكناس، لم يكن لها سوى أن تتحول إلى صورة من صور هذا المجد الداخلي الذي تعشقه وتنفر منه في الآن نفسه، الذي تحب فيه نساءه وتنفر من ضجرهن ومن صخبهن وعزلتهن.

الذات المأساوية بين البيان والمسكوت عنه

قبل أن تحمل الأقدار ألين دو لينس رفقة زوجها إلى تونس ثم إلى المغرب، كانت قد قضت في غرناطة وقتا طويلا وهي ابنة العشرين رفقة أخيها وصديقتها مارغريت. وهناك التقت بالدون أنطونيو الراهب ومعلم الإسبانية الأندلسي الذي ظلت على علاقة عشق عذري معه إلى آخر حياتها، والذي أرسل لها قبل موتها بقليل بعض الأشعار العاشقة باللغة الإسبانية. لقد كانت غرناطة مدخلها إلى الشرق وإلى الحب: "فاس هي الأكثر كمالا، بيد أن غرناطة تهيج مشاعري. (...) في غرناطة ألهمت الحب والجمال، فبفعل مصادفة عجيبة كل ما كان جوهريا في مصيري انكشف لي في غرناطة: الفن، أندري ودون أ...(...) والطالبة التي جاءت إلى غرناطة تحذوها تطلعات غامضة، عادت منها باليقين والرؤية الواضحة لما تسعى إلى تحقيقه وللحاجة إلى الشرق. وإذا كانت حياتنا قد استقرت في بلاد الإسلام هذه، فذلك ندين به للإرادة التي بثتها في غرناطة"[16].

تعترف ألين أنها عاشت في المغرب شقية مقارنة مع حال الهناء الذي عاشته في تونس[17]. وحالة الشقاء هذه لا ترتبط فقط بالمرض وفقدان الأب، ولكن أيضا بالحساسية الكبرى التي تفصح عنها هذه الذات التي تعيش العذاب حتى في أقصى لحظات المتعة الجمالية. كما أنها تتصل أيضا باكتشاف الذات ونوازعها المتشابكة: "في الماضي، كنت أعتقد أني مستقلة بذاتي وقوية؛ كانت لدي الإرادة في صنع حياتي لوحدي، وبنفسي. غير أن السنوات المتتابعة علمتني ضعفي وأنني بحاجة ماسة له. إنها حاجة من الحدة بحيث صارت عذابا لي"[18] وقبل ذلك، وعند الرحيل من الرباط إلى مكناس تتساءل ألين عن حال نفسها في مكناس ما ستكون، بعد أن كانت حياتها بالرباط غالبا حزينة وخائبة ومنهدة يضيقها القلق واليأس[19].

بدءً من سنة 1920، ستصاب الكاتبة مرات متوالية بالنوراستانيا (الإنهاك العصبي) ورغم ذلك تظل واثقة أنها في حالة اليأس الروحي هذه والإحساس الجنائزي والكآبة والكوابيس ستؤلف كتابا قويا. كان ذلك الكتاب هو "خلف أطلال الأسوار العتيقة..". وستدفعها هذه الحالة إلى فقدان الإيمان بالعديد من الأشياء، الإيمان الذي تربت عليه، وفقدان الثقة في طموحات الشباب وفي تذوق طعم النجاح، فقدان الثقة في النفس... هذا الفقْد سيحول حياتها بشكل جذري.

تلك المعاناة الذاتية لألين دو لينس الناتجة عن الإصابة بمرض السرطان وعن كون العملية لم تنجها نهائيا من الموت وعن الإنهاك العصبي وما يتبع ذلك من فقدان النوم والهوس والهلاوس... هي التي جعلت الكاتبة تكشف لأول مرة عن معضلة هويتها الذاتية، هي المرأة المثقفة الكاتبة الفنانة التي حظيت بالمغرب بسمعة فاقت سمعة العديد من الكتاب العابرين.

"هذه الملاحظة أثارتني فأدركت أفضل، أنني لم أكشف عن "وجهي الحقيقي" للآخرين، فأنا قد أبدو جافة الطبع وربما لامبالية. (...) وجهي الحقيقي... أعتقد أن ذلك هو ما يشكل جزءً من عذابي؛ أي أنني لم أقدر أبدا ولا جسرت أبدا كشفه للآخرين"[20]. إنه اعتراف خطير على أكثر من مستوى، باعتبار أن صاحبته تصرح به في وقت أصبح فيه شبح الموت يهدّدها، وثقتها بالنفس التي عاشت بها طوال سنين عديدة تكشف عن هشاشتها، وأحلامها

الثقافية والفنية التي طمعت فيها بالشهرة تفصح عن محدوديتها، بالرغم من تصريحها غيرما مرة بقرب وصولها. من أين تتأتّى تلك المرارة التي تطبع إذن الصفحات الأخيرة من المذكرات المخصصة للسنوات الأخيرة من حياتها القصيرة؟ أمن المرض فقط؟ أم من نتائج اختياراتها الذاتية؟

"اضطرابات دماغي وقلقه"، "أنا لست غير عادية" "لم أكن مجنونة"[21]، "دماغي المريض والمنهك"، تلك هي التعابير التي تأتي على لسان المؤلفة، لتعبر عن طابع المبالغة واللاتوافق التي تعيشها ذاتيا في العلاقة العاطفية مع ما يحيط بها، بالرغم من الجهد الذي تقوم به لتخفي تلك الحساسية المفرطة. وفي سياق العذاب النفسي والجسدي هذا تنتبه ألين دو لينس إلى ما تجاهلته لمدة سنين منذ أن قررت أن تقوم بنذر نفسها للعفة الجسمانية (Vœu de chasteté) [قائلة: اليوم 18 أبريل 1911، يوم قراننا، أقول أمام هذا القسم، لا لأنك راغب فيه، ولا لأنك تفرضه علي، ولكن لأن فيه سعادتي وإرادتي.

أقسم أني أحبك حب الإفراد، بكل ما فيّ من حب وبشكل طاهر طهارة مطلقة.... أقسم أني سأعيش دائما عفيفة معك وأن أكون دوما مخلصة لك..."]. إنها تكتشف جسدها للمرة الأولى في مرآة ذاتها: "لقد عشت كما لو كنت فقط دماغا، وعقلا. قمت بإنتاجات ذهنية، واشتغلت بعقلي وفكري، وأحببت، وعانيت وتمتعت فكريا وذهنيا. ولم أنتبه أبدا إلى أن لي جسما إلا في اليوم الذي تم بتره في العملية الجراحية."[22].

في هذه اللحظة بالضبط، وألين دو لينس على حافة الجنون والموت معا، ها هي تكتشف جسدها بعد سنوات من التعفف وتقارب وجهها الآخر، ذلك الذي صمتت عنه لسنوات طويلة. وهذا الوجه نلامسه نحن من خلال مجموعة صغيرة من العلامات التي سنتابعها:

1. علاقتها الغريبة في شبابها بصديقتها مارغريت التي كانت تغار منها في كل أفعالها، والتي كانت مع ذلك تكن لها الحب والحنان.

2. علاقتها الغريبة أيضا مع الدون أنطونيو الراهب الذي درسها اللغة الإسبانية بغرناطة، وهي العلاقة العفيفة التي استمرت حتى وفاتها؛ علاقتها

الغريبة أيضا بالدكتور ليبناي الذي كانت تفصح له عن كل ما لم تفصح عنه للآخرين ومن ضمنهم نحن قراؤها كما لو كان راهبها الجديد.

3. ثم ما صرحت به في آخر حياتها لحظة صدور كتاب موريس روسطان "لحد من بلور" سنة 1920: "كتاب موريس روسطان، لحد من بلور، كتاب رهيب يائس ومؤثر، كتاب كان من الممكن كثيرا أن أقدر على كتابته في هذه اللحظة، وذلك الكتاب الذي لا أريد كتابته. لم أقرأ شيئا عن موريس روسطان، بما أنني حذرت من هذا "الوريث" المحتفى به كثيرا، المتبجح كثيرا والمغرور بنفسه كثيرا كما هو مشهور عنه. اعتقدت أنني سأجد في كتابه هذه الملامح، فإذا بي أجد فيه مرآة لفكري. لا أحد يمكن أن يتصور الأشياء التي كتبها، فالمرء يعانيها ويعيشها، لكن في الأخير علينا أن نصمت عن قولها ولو كان ذلك على حساب كتابة أثر أدبي".

إن التماهي مع كتاب روسطان ينبني على شيء ظاهر وآخر خفي: الأول يتعلق بكونه رواية تتحدث عن الأب الراحل (إدمون روسطان)، وألين دو لينس كما أشرنا لذلك قد عاشت غياب أبيها بما يشبه الصدمة الكبرى؛ والثاني يتعلق بكون روسطان كان مثلي الجنس وهو ما يصرح به بشكل فاضح بالأخص في روايته هذه. وبما أن ألين لم تشر أبدا إلى دور الجنس في حياتها الشخصية إلا بشكل خفي ومدثر بالكثير من الصمت، فإن التماثل بين روسطان، والمرأة التي تعيش داخله (وهو عنوان إحدى رواياته) وألين و"الرجل الذي يعيش داخلها"، والصمت الذي تقابل به ألين دو لينس حياتها الجنسية توضح التباسها الذي سعت دائما إلى تغليفه بالاهتمام بالآخرين (تبنيها للعديد من الفتيات)، واهتمامها بتعليم البنات الصناعات التقليدية بمدينة مكناس، وإشرافها على حديقتين بالمدينة نفسها...الخ.

4. أما العنصر الأخير فيتمثل في التماهي مع النساء المغربيات المسلمات إلى حد أن الطابع الرومنسي التراجيدي لحياتهن يغدو مرآة لذاتيتها المغلقة....

لماذا هذا الاهتمام الحميم بمظهر النساء المسلمات لدى ألين دو لينس؟ هل تكون قد أدركت، فيما وراء عشقها الذاتي لهذه الاستراتيجية المظهرية الإسلامية، أن "التحرر" النسوي سيبدأ من المظهري؟ لم يقدَّر للكاتبة الفنانة أن تعيش

لتسمع بكتاب الرحلة المراكشية لعبد الله بن الموقت الذي يحارب فيه كل البدع الغربية المتمثلة في تشبه الشباب بالأوروبيين في اللباس واستعمال الفونوغراف وغيرها من العوائد. صحيح أنها قد تكون على علم بالهجمة التي شنها العلماء والفقهاء على المولى عبد العزيز متهمين هوسه بمظاهر الحضارة الغربية بالمروق. وهي لم تعش لتعرف أن من أوائل النساء المتحررات لباسا كن هن أولئك اللواتي تسميهن "جواري"، وهن اللواتي يتمردن بطريقة تقليدية على نظام الزواج الذي كان سائدا آنذاك بالتعاطي للعلاقات المحرمة وإدخال الرجال إلى بيوتهن في لباس النساء، الأمر الذي يشكل صدى لحكايات ألف ليلة وليلة ولما جاء في كتاب من قبيل تحفة الألباب فيما لا يوجد في كتاب للتيفاشي المغربي...

بل إنها وإن تحدثت عن الجلباب مرة واحدة في روايتها لم تتكهن أن النساء سوف يتمردن على الحايك، ذلك الذي يجعل منهن أشباحا حسب المفردة التي استعملتها واستعملها قبلها أندري شوفريون في حديثه عن نساء فاس. كان ذلك التمرد قدتمثل في انتشار ارتداء الجلباب الذي كان يميز الرجل من قبل النساء. "ففي فاس سنة 1939، جمع بورجوازيو فاس العديد من التوقيعات وقدموها لباشا المدينة مطالبينه بأن يمنع النساء من من لبس الجلباب باعتباره ممارسة شاذة. فقد كانت الموضة تنتشر بينهن تدريجيا. وبارتداء النساء للجلباب كن يقمن بمحو التمايز اللباسي مع الرجال. وكان هذا التحرر يوافق بدايات المطالب السياسية. إنه انطلاق متمثل في شكلين من التاريخ"[23].

من هذا الحدث يبدأ حديث آخر. بيد أن كتابات ألين دو لينس تظل وحياتها في الحيرة بين الاستشراق والاستعراب وتبني الآخر. وهي وإن كانت لا تعيش حالة الانبهار في شكله الأولي، إلا أنها مع ذلك تظل في الفاصل الواصل بين الاستحسان والاستهجان وبين الرغبة الأولية والمتعة البصرية، وبين الاندماج والحفاظ على الذات. إنها أشبه برابعة العدوية التي أحبت الله بعد أن تعبت من متع الدنيا، سوى أن ألين لم تتمتع بمتع الدنيا إلا بينها وبين نفسها، في خلجانها الداخلية....

الهوامش

(1). لقد لا حظ الأب دو فوكو أن النساء البدويات لا يمكنهن أن يثرن اهتمام الرحالة، ومن بعده سوف يؤكد شوفريون هذا الطابع غير الجمالي للنساء البدويات: "عموما فإن الرجال أجمل من النساء وبالأخص أقوياء، أما النساء فقبيحات ولا مسحة حسن عليهن.

"النساء لا يتحجبن أبدا. ونحن نرى عددا كبيرا منهن يوم السوق في المدينة، وهن ذوات قامات رفيعة، يرتدين تنورات ثنيت أطرافها فوق الركبة وهن يبدون كمحاربات ولا ينقصهن سوى الرماح واللحية كي نحسبهن رجالا".

Charles de Foucauld, *Reconnaissance au Maroc*, Challamel et Cie éditeurs, Paris, 1888, p. 11.

(2). يكفي الرجوع إلى الأدبيات الخاصة بالمغرب في تلك الفترة للتأكد من الطابع المخيف والمنغلق الذي كان يتم به تصور بلاد المغرب والرغبة في استكشافها: موليراس، وغيره

(3). Aline R. de Lens, Le Harem entr'ouvert, Calmann-Lévy, Paris, 1927

نشير إلى أن هذا الكتاب صدر في طبعة جديدة بمقدمة خصصناها له، عن دار الفنيك، الدار البيضاء، 2009

(4). غابرييل فير، في صحبة السلطان، ترجمة عبد الرحيم حزل، جذور للنشر، الرباط، 2003، ص. 106

(5). Aline de Lens, *Derrière les vieux murs en ruine, roman marocain*, Paris, Claman-Lévy éditeurs, 1922.

(6). نفسه ص. 17.

(7). نفسه، ص. 251-254.

(8). Mouliéras, *Le Maroc inconnu*, éd. Auguste Challamael, 1899, T.1, p. 11.

(9). غابرييل فير، في صحبة السلطان، ص. 106.

(10). ألين دو لينس، خلف الأسوار...، مرجع سابق، ص. 39.

(11). نفسه، ص. 75.

(12). نفسه، الصفحة ذاتها.

(13). نفسه الصفحة نفسها.

(14). نفسه، ص. 150.

(15). نفسه، ص. 79.

(16). Aline R. de Lens, *Journal, 1902-1924*, éd. La Cause des livres, 2007, p. 264

(17). نفسه، ص. 275.

(18). نفسه، ص. 284.

(19). نفسه، ص. 280.

(20). نفسه، ص. 305.

(21). نفسه، ص. 307.

(22). نفسه، ص. 314.

(23). Jacques Berque, *Le Maghreb entre deux guerres*,Seuil, 1970, p. 89

الباب الثالث

اللغة والذات والآخر

الذات والأنوثة في الرواية العربية

"لكي تكون نظرتنا لنص ما عادلة، من اللازم وبطريقة تكون بالغة التحديد، تحمّل مسؤولية الخلل أو العيب والضعف، وعدم تفادي ما استطاع الآخر تفاديه بمهارة، وذلك لإبرازه انطلاقا من هذه المسافة".

جاك دريدا، حواشٍ، منشورات غاليلي، باريس، *1986*، ص. *37*

مفارقات...

1. حين اكتشف الناقد العربي أن الرواية تبدو وقد غدت أحد أهم أجناس التعبير الأدبي، بادر إلى استلهام المقولة الهيجيلية القائلة بأن الرواية ملحمة البورجوازية ليجعل منها قولا مأثورا يزعم بأن الرواية جنس العصر[1] وأنها من ثم الصوت التخييلي الذي يعبر عن مجمل التناقضات والتحولات التي يعيشها الإنسان العربي أو بالأحرى المجتمع العربي. والغريب في الأمر أن هذا الرأي الاختزالي وجد صدى في نفوس النقاد وتجاوز ذلك إلى مجمل مكونات الثقافة العربية بحيث أصبح أشبه بالمسلمة التي يتم ترديدها من غير الانتباه إلى المفارقات التي تنز بها. وبما أن غرضنا الأولي هنا الحديث عن البطريركية في الرواية العربية فالأولى والأحرى بنا أن ننتبه لها في قلب مصطلحاتنا التي نتعامل

بها مع هذا الكيان الثقافي ساعين من وراء ذلك إلى أن نخرج من الدائرة الضيقة للقول الروائي، ومن ثمة الأدبي، لمعانقة مجمل العلائق والتعالقات التي تخترق جسم النص الثقافي عامة من خلال إشكاليات خصوصية متصلة بالرواية.

وحين اسكتشف الناقد العربي هذا المفهوم، كان من خلال ذلك يستقرئ معطى أصبح واضحا في الثقافة العربية يتمثل بالأساس في التوجه العام الذي بدا أن الكتابة الأدبية تنحوه مع التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي عرفتها المجتمعات العربية بدءً من أواخر السبعينيات، والرجات التي حدثت بشكل معلن أو مضمر في بنية التفكير الثقافي العربي. بيد أن استنباته جاء عبارة عن إعلان فتوة أدبية واعتباطية توخى من خلالها التعبير عن واقع خصوصي لا يمكن استثمار مستتبعاته بشكل تجريبي وسياقي. ففي هذا الوقت أو الزمن بالذات، ومن خلال قراءة أنثربولوجية بسيطة، يمكن القول بأن ثمة تداخلات زمنية عديدة كانت تسم ذلك "الزمن" لم يكن من اليسير فيه تحديد هيمنة نمط ما إلا بالقراءة الشمولية للواقع الثقافي العربي. فالعصر عصر الصورة والرقمية بامتياز، حتى في المجتمع العربي، وهو عصر صورة متقدم ومركب عرفت معه السينما نفسها، مع دخول التلفزيون للحياة التواصلية، ارتجاجات وتراجعات في المجتمع العربي نفسه. إنه زمن التواصلات البصرية المركبة التي تغدو الرواية نفسها جزءً خطابيا منه. بل يمكن القول إن هذا البصري نفسه غدا يخط لنفسه برنامجا متواترا يتم من خلاله استعادة مجمل العناصر التي كبتتها الحداثة وبخاصة منها الطابع التداولي والجسدي والشفوي للثقافة[2].

إن هذه التسمية وبالرغم من أن العديد من القرائن تؤكدها، فإن القرائن نفسها تنفيها بمجرد ما نضعها في سياقها الثقافي؛ ذلك أن الانتقال من "زمن" الشعر إلى زمن الحكي هو انتقال لا يتم افتراضا إلا من خلال قدرة الحكي على تمثل الشعري واحتوائه، وهو ما يبدو أنها خاصية قام بها الشعر والحكي معا وفي فترة واحدة. مما يعني أن الأمر يتعلق من الناحية الجمالية بانزلاقات تمثل فيها الرواية الشعرية والشعر الروائي عمليتين مُفكّكتين للخلوص النوعي أو

الإجناسي والتجنيسي من كل نزوع وضعي. وإذا كان ثمة من نوع ثقافي غدا سلطة في وقت ما وبسط هيمنته لفترة معينة على الثقافة والمجتمع، بل على الاقتصاد حتى، فهو السينما خاصة في عز الهوليوودية، قبل أن يدخل التلفزيون إلى المعمعة ويتبوأ على عرش التواصلات الثقافية.

إذا كان وجود الرواية رهينا بمدى قدرتها على تفكيك وإعادة تشكيل العلاقات الاجتماعية، فإن هذا الأمر لا يتم إلا وفقا لاستراتيجيات كتابية بلورية، تعتمد مجموعة من الرؤى والمنظورات الحكائية التي تعبر بشكل أو بآخر عن معطيات تتصل بالذات والجماعة وبالأنا والآخر وكذا بالمرئي واللامرئي، أو بلغة متداولة بالمحسوس والمتخيل. من ثم يمكن القول بأن الرواية العربية سلكت مسيرا عاما يتصف بالبحث المضني عن ممكنات تأسيس الذات في مواجهة العالم تارة وعن ممكنات الوجود في العالم تارة أخرى. بهذا الشكل يتجلى هذا البحث المزدوج والمتواشج في صور شتى تتراوح بين وجهات متعددة ومتباينة، تتعلق تارة بتفكيك العلائق الاجتماعية والتأريخ لسلطاتها المعلنة والمضمرة، وتتصل في حالات أخرى بالبحث عن قيم جديدة انطلاقا من شجب القيم الكائنة، وتتمثل أيضا في بناء الذات باعتبارها وجودا مستقلا عن الآخر والعالم إن لم تكن كيانا يقول العالم في فرادة الذات. تخترق هذه التشكلات أو أنماط الكتابة ضروب من الوشائج تجعل مجمل الموضوعات والوجهات المقترحة في هذه اللقاء مداخل ممكنة لقراءة تواتر القضايا الأنطلوجية والتعبيرية للكتابة الروائية. ولعل هذه البلورية، أو المنظورية perspectivisme بلغة نيتشه، هي التي تدعوها إلى أن تخلق الروابط المتينة وتبتكرها أيضا بين الأب والجسد والجنس والفرد أو الذات، باعتبار أن السلطة الأبوية تتحرك وسط سلسلة من السلط الفرعية والضمنية التي تقوم بتدبير الجنس والعلاقة بالجسد والذات....

2. لأبدأ من موقع يؤكد ترابط المتناقضات وتفاعلها وافتتان أطرافها البعض بالآخر.

منذ أصدر الروائي المغربي إدريس الشرايبي روايته الماضي الخالص *Le Passé simple*، سنة 1954، ظل الاعتقاد الراسخ يتمثل في كونها رواية ضد الأب ومعه ضد كل أشكال البطريركية في المجتمع التقليدي العربي المبني على السلطة

المرجعية للأب وعلى غياب الحرية في الأسرة العربية[3]. ومع ذلك، فإن أغلب قراء الرواية توارثوا هذا الحكم وأسبغوه على الرواية متجاهلين علاقة الافتتان والنموذجية التي يبنيها البطل في نهاية الرواية مع الأب، مبينا عن الضعف والهشاشة التي تنخر كيانه الواهن. الأمر نفسه عايناه مع كتابات محمد شكري، التي يتوقف الغالب الأكبر من متناوليها عند رواية الخبز الحافي، ساعين إلى قراءتها في ملفوظها المباشر، متناسين أو متجاهلين الالتباس الذي يكتنف الحكي الروائي والطبيعة الملتبسة لبناء الشخصية والذات الروائتين. ففيما تعلن هذه الرواية ظاهرا عن شهوانية الشخصية وفضائحية بل ازدواجية رغباتها، تبين العديد من النصوص الأخرى عن كون هذا الأمر ليس سوى مجاز يحجب ويكشف في الآن نفسه الطهرانية التي تسري في كتابات شكري كما يسري الدم في عروق الجسد.

إننا ونحن نثير هذين المعطيين ندعو من ثم إلى ضرب من القراءة المتعددة في الموقع أو الموقف الواحد؛ قراءة متأولة لذاتها وللآخر في علاقة مرآوية تشكل لعبة يتم من خلالها استدراج النص إلى الإفصاح عن منابته ومنابعه الحكائية بحيث يقوم هو نفسه بدعوتنا إلى عدم الانسياق وراء ثوابت قد تبدو لنا متغيرات والعكس بالعكس.

3. من هذا المنطلق يمكننا أن نعتبر أن مسير الرواية العربية في منعطفه الحاسم قد انطلق بشكل ما من حجر الزاوية هذا: مناهضة موقع الأب باعتباره موقعا رمزيا لكل السلط التي يشكل بصورة ما نموذجا لها. ونشير هنا إلى أن ثمة نقطة ثالثة تشكل نقطة عمياء في منظور النقد العربي للأدب تتمثل في نزوعه إلى تشذير تاريخ الرواية العربية وبنائه على مفهوم الأفضلية الثقافية. والحال أن ثمة أنواعا من الكتابة الروائية وإن كانت لا تلائم جمالية الذوق المثقفي ولا المنازع السياسية التي استهوت النقاد والمؤرخين، إلا أنها، أراد الناقد أم كره، تجد موقعا لها في التلقي على الأقل، وكانت بشكل أو بآخر محط استهواء كمّ هائل من القراء العرب إلى حدود اليوم. إن الأمر يتعلق بما يسمى بالرواية العاطفية سواء في صيغتها النمطية لدى عبد الحليم عبد الله أو إحسان عبد القدوس أم في صيغتها الهجينة والثقافية لدى غادة السمان. ويمكننا أن نعتبر أن هذه الرواية

قد ساهمت بشكل غير مباشر في طرح مجمل المعضلات ولو بشكل عابر أحيانا واختزالي أخرى لقضايا تتعلق بالجنس والأنوثة والذكورة وتوتر السلط الرمزية. وليس علينا هنا سوى أن نتمثل برواية إحسان عبد القدوس أنا حرة التي أعتبرها نموذجا للرواية العاطفية في اكتمالها[4] وتجاوزها، في الآن نفسه، للعديد من الروايات العربية التي اعتبرت في بحر سيادة الإيديولوجيا القومية روايات طلائعية.

4. ولنا أن نطرح هنا قضية تتعلق بفرضية فكرية أكثر منها روائية. لنقل بدءً إن الرواية العربية في حداثتها انطلقت من السؤال أو هي كانت رواية تساؤلية، وغنائية، ومن ثمة نقدية. وهذا الطابع جعلها بشكل أو بآخر رواية تحاور بشكل معلن أو ضمني تيارا فكريا لم يتعامل معه المحيط العربي الحديث والمعاصر إلا بشكل سلبي أو جزئي. يتعلق الأمر بالرومنسية في تحديداتها الأكثر أصالة لدى غوته وشليغل. إننا نعني بالبعد الرومنسي هنا ولادة علاقة جديدة مع الموضوع الجمالي (العمل الروائي) وولادة علاقة جديدة أيضا مع الذات subjectivité. من هذا المنظور يكون اندراج الرؤية التي تحكمت في تطور الرواية العربية في مجملها وإلى وقت قريب، واندراج النقد المتفتح والمنفتح على هذه التحولات بكل التباساتها وتعرجاتها، في هذا البعد أو المدار الرومنسي[5] الضمني لكن الواضح، اندراجا تاريخيا في تحولات الثقافة العربية وخصوبة القضايا التي تطارحتها أو طرحتها على الوعي والمجتمع العربيين. إن حداثة الرواية العربية وحدود هذه الحداثة، يعودان بالأساس إلى هذا الاشتغال الاستراتيجي على الذات من حيث هي هوية الفرد وبوتقته الوجودية، وفي الآن نفسه إلى الاشتغال على مراياه الجمالية من أنماط للحكي والكتابة. بهذا المعنى يكون هذا البعد الرومنسي أيضا المولّد للسخرية اللاعبة على المفارقات، وهو المولّد أيضا للأبعاد المأساوية في الكتابة العربية، وللعودة للخيال الفردي والحياة الشخصية، ولمجمل الحوافز التي كانت وراء استلهام التاريخ النوعي للحكاية وتفتيت الحكاية الأم، أي الرواية. من ثم، أليس "زمن" الرواية في العالم العربي بشكل ما زمن نهاية الحكاية؟ ذلكم هو لب المفارقة التي نحن بصددها.

وفي هذا الإطار، وغير بعيد عن مرآويته الإشكالية، يمكن اعتبار روايتي ليلى بعلبكي الآلهة الممسوخة (1960) ثم أنا أحيا (1963)[6]، روايتين متآزرتين للبحث الجامح عن الذات ومن خلالها عن الحرية والسعي للانعتاق من خلال الصراخ بنداء جهوري. ففي الرواية الأولى ومن خلال كتابة متشذرة ومشهدية، بل مطبوعة بحوارية متخيلة، تمسرح الكاتبة صوتا أنثويا يواجه العالم بجسد مغاير. إن عايدة تجد نفسها أمام عريس يصفها بكل الأوصاف ويهينها بكل الإهانات، ويهجرها لأنه يكتشف أنها ليست عذراء. وتتكاثف "المآسي" بالعقم بحيث يبدو وكأن ليلى بعلبكي تخلق مسافة كاسرة بين عالم الزوج الغائر في السكر والملذات وعالم المرأة المعزول في لظى التعويض. لكن الرواية تحول الزوج نديم إلى صورة للأب الذي سوف تقول عنه ميرا عشيقته الصبية: "أشكرك، عندي تخمة من الآباء، لو لم يكن ميتا لتمنيت له أن يموت" (ص. 126). إن ميرا إذن تولد بعد غياب الأب، وهي لا تستبدل الأب الذي قتلت سلطته أمها، إلا بصورة له هو العشيق الذي لا يستطيع أن ينفذ أيضا إلى كيانها المتجدد، بحيث إنها ترفض الزواج من رجا، الشاب الذي أيقظ فيها أنوثتها وحرك فيها أوار الشهوة حتى تبقى محافظة على كيانها الذاتي، وحتى تتعامل مع الرجل باعتباره آخر فقط.

يتم القتل الرمزي للأب هنا بشكل مزدوج، من خلال الأب ومن خلال صورته المنحطة المتمثلة في شخص نديم. من ناحية أخرى، تتجسد في هذه الرواية العلاقة التي تخلقها سلطة الأب مع حجب الذات والفردية والرغبة الجنسية. إنها تحول الرجال إلى آلهة ممسوخة، تلك الآلهة التي تعلن عن مسخها في صورة الأب مرة أخرى في "أنا أحيا"، بحيث إن لينا تضبط أباها في الشرفة بلباسه الداخلي يتأمل امرأة تنزع ببطء عنها ملابسها القطعة تلو الأخرى. وهكذا تكشف الراوية عن مفارقات العالم الذي تعيشه والذي يشكل الأب فيه قطب الرحى، لا فقط بتواطئه مع الفرنسيين، ولا بجشعه التجاري، وإنما أيضا بعلاقاته مع رجال آخرين من الطينة الاجتماعية نفسها. ويكون الضياع الهوياتي

identitaire شكلا هلاميا ومتخيلا لا ينبني إلا على معاداة الأب؛ ذلكم هو تصور البطلة: "كبرت في حذائي شهوة طاغية لمرمغة أنفه وسحقه" (ص.27)، ثم: "لست شرقية ولست غربية، لست حرة ولست مستعبدة... لست شقراء ولست سمراء" (ص. 74). إن هذا التساؤل الوجودي القريب من العبث هو اللعبة المرآوية التي توحد بين روايات عديدة في الستينيات والسبعينيات. وفي "أنا أحيا" أيضا يتجدد الثالوث المقرون الذي تحدثنا عنه. فضياء (الصورة الأخرى لرجا في الرواية السابقة) سوف يجسد مفارقة أخرى هي الفردية والجماعية (انتماؤه للحزب الشيوعي) والشهوة المتفردة والعادة. وفي معمعة التساؤلات القلقة التي تخترق هذه الرواية، وتبعا لسلسلة الاستبدالات (الواقع/السينما) تكتشف لينا فياض جسدها وأنوثتها.

إن صرخة لينا: "المرأة تنشد الحرية، أما الرجل فلا يستجيب إلا لروافده"، صرخة مشدودة إلى تشابكات الواقع العربي آنذاك بأحزابه ووقائعه وتحولاته ورهاناته. ومن غير أن نقوّم هذه الرغبة والتحررية باعتبارها مرتبطة بعلاقة تناقضية مع الآخر/الرجل، فإن العلاقة التي تقيمها الرواية، ومثيلاتها وإن بشكل متأخر، غادة السمان وخناثة بنونة، بين الخطاب والمعنى علاقة تتم في مدلول اللغة، أما موضوعاتيا فإن الرجل يكون بشكل أو بآخر المستهدف من هذا الخطاب الحكائي والدلالي. وليس يخفى أن هذا التصور، وبالرغم من التطورات الحاصلة في تناول مكوناته وثوابته، بل بالرغم من التلوينات التي تسبغ عليه أحيانا هو الذي سنجد لحمته ونُواه فيما بعد لدى سحر خليفة (لم نعد جواري لكم...) ورجاء أبو غزالة (امرأة تحت الحصار...) وأميلي نصر الله (الرهينة...)، وهند سلامة (الدمى الحية...)، ورجاء عالم (4 صفر...) وعالية ممدوح (ليلى والذئب...). وليس لنا للتمثيل على ذلك سوى أن نركب فيما يشبه التوليف السينمائي بين لحظة اكتشاف فقدان عذرية عايدة التي أشرنا إليها، والمشهد نفسه في رواية حنان الشيخ بعد ما ينيف على العقدين من ذلك، في "حكاية زهرة" في حديث زوج زهرة، ماجد، عن عدم عذريتها ليلة عرسها. هنا لم يعد العنف جسديا يعاش من قبل الشخصية الراوية وإنما خطابا يأخذ مكان

الخطاب المحجوز لزهرة. وكأننا بين الروايتين نجد أنفسنا أمام إشكالية الكلام التي تنتقل من الرغبة الذاتية للروائي إلى الرغبة الذاتية للشخصية، ومن انفجار الحكاية إلى انفجار عملية الحكي وانفلاتها من يد الرواة.

لقد ارتادت ليلى بعلبكي، بخصوصية خطابها الروائي، أفق الحداثة الروائية منذ البدء، ربما من خلال هذا النفَس الغنائي الذاتي الذي يحول العالم إلى مجال لفعل الذات وفعل الكلام وفعل اللغة، ومن ثم لطراوتها القلقة النقادة[7].

وبالرغم من أن ما يفصل بين روايتي بعلبكي وكتابات زفزاف يتجاوز العقد الزمني فإن حوارا مرآويا يمكن أن يتم بين التجربتين الروائيتين من حيث غنائيتهما الآسرة ومن حيث الكتابة التركيبية المشهدية والمتوترة التي ينسجانها معا. إن التخييل الذاتي يبرز هنا عن خصوبته بشكل أكبر ويحول الجدية المأساوية التي تطبع كتابة بعلبكي وما يسمى عموما بالكتابة النسوية إلى سخرية تحول المفارقات إلى فضاء للسؤال الضمني والنظرة المواربة oblique لمعضلات الوجود العربي. لذلك، ربما كانت النظرة التي توجه اللعبة الحكائية في رواية المرأة والوردة أقرب إلى الدائرية منها إلى الاسترسال، أو لنقل إن الاسترسال يسعى إلى تحويل الدائرية إلى ضرب من التلوين الحلزوني الذي نكتشف معه أن الذات تولد في الفقْد والمسافة والالتباس أكثر مما تولد في تقصي الحقيقة والذات الغائبة. وكأننا بالرواية في هذه المرحلة (وهو ما سيتأكد بشكل أكثر جذرية في روايات هدى بركات وأمال مختار وغيرها من الروايات التي سنتطرق لها بالإشارة أو التحليل)، تجعل البحث عن القيم الجديدة للذات والحرية وتواجه القيم الأبوية للسلطة والكبت والقمع بحثا مطبوعا بضرب من الانقلاب في طبيعة السؤال وطبيعة صياغته. وهو الأمر الذي يخلق علاقة جديدة بالمفارقات الاجتماعية ويجعلها تنحو نحو السخرية أو الهزء أو الضحك الأسود (لدى عبد الرحمن منيف مثلا في "حين تركنا الجسر" أو هدى بركات في "حجر الضحك") أو تتجه نحو التاريخ والتراث كما لدى العديد من الكتاب لعل أقربهم إلينا الروائي المغربي بنسالم حميش.

من ثم يمكن القول بأن اللجوء إلى المتخيل التحويلي تقنية حكائية تعمل على تأويل الواقع وتأويل الحكي في الآن نفسه. هكذا، إذا كانت لينا، وبضرب

من المجازية، تتحدث عن صديق أبيها ككرسي، فإن الراوي لدى محمد زفزاف[8] يحول الكائنات التي تحيط به إلى كائنات متلونة برغباته التأويلية والتحويلية. فهو يتصور أن الناس كلهم "قرود لأنهم لا يستطيعون أن يفهموا بعضهم البعض إلا بالحركات"، ويرى مرتادي السوق العصري حشرات "تملأ السلال وتمر قرب الفتاة الرابضة وراء آلتها الحاسبة"، كما تبدو له أذنا "ألان" غلاصم سمك بحيث يتخيله سمكة تضرب بذيلها ماء النهر العكر فيطير في الهواء.

ثمة في هذا الضرب من النصوص سخرية دفينة تنبني على تحويل الذات إلى مجال للكشف عن مفارقاتها وعن تناقضات العوالم المحتملة للحلم (الغرب، المرأة الأوروبية...). بهذا الصدد يقول الراوي بغير القليل من السخرية السوداء: "فكرت مليا. يا إلهي. ما هذه الحيرة والعطالة في دماغي؟ إن ساعة الاختيار قد حلت. ما هي إلا فرصة واحدة تتحقق في العمر كله. وأنا؟ من أي جنس أنا؟ عربي. ما لكل العرب تتحقق فرص مثل هذه. لماذا لا أصير زهرة؟ ولماذا لا أتزوج المرأة البدينة التي يمكن أن تساعدني على أن أصير إلها... حركت قدمي وتذكرت كل ماضي السيء الذي عشته واحدا مثل الملايين في قرى قذرة منتشرة في جبال الأطلس أو جبال الريف... وتذكرت صوت آلامي الكثيرة التي قصمت ظهري الضعيف. الآن وجدت الحل. امرأة بدينة تحبني وتنقذني من هذه الورطة الصعبة التي تتخبط فيها أوهامي وأحلامي... (ص. 63).

يبدو إذن أن الاستراتيجيات الحكائية التي كانت في أصل المساعي الأولى لتفكيك وتقويض الحكاية الأبوية، بما هي وجود للأب وللسلطات المرتبطة به ومنها سلطة القصة وسلطة الرموز الأبوية في مجموعها، وكما تواتر ذلك حتى كتابات روائية لم يعترف لها بقيمة جمالية كبرى في السرد العربي المعاصر، ككتابات غادة السمان مثلا، قد أنجبت علاقة مرتبكة بالحكي والحكاية وموضوعاتهما. هذه العلاقة المرتبكة يمكننا التعبير عنها بنهاية الحكاية récit وولادة الذات (الحاكية). وبمحاكاة لمقولة بارث الشهيرة، فإننا ندين لولادة الذات بموت الحكاية. إن موت الحكاية هذا ذو علاقة وطيدة بالمنزع الغنائي من حيث هو تجذير للأنا في قلب النسيج المولد للذات وسيرورتها الوجودية واللغوية. وهو من جهة أخرى شكل للصراع مع كل السلط المهيمنة. من ثم يمكن القول

بأن الكوجيطو الذي أطلقته ليلى بعلبكي (أنا أحيا)، وبعدها بسنوات وبعلاقة وطيدة بالمحددات نفسها يوسف السباعي (أنا حرة) ثم أحلام مستغانمي، هو كوجيطو وجودي يعلن تلك الولادة المضطربة للذات في علاقتها بالرغبة في الكلام. هذه الرغبة هي التي يشاطرها المؤلف مع شخصياته، الأنثوية بالأخص، التي تتحول من ثم إلى شخصيات راوية ومسؤولة عن ولادة الحكي ومعه النص الروائي.

بهذا الصدد ليس من الغريب أن تسعى العديد من الكاتبات العربيات إلى التعبير عن هذه الولادة المضطربة للذات بسلوك السيرة الروائية القريبة والمحاذية للسيرة الذاتية وإن غير المتماهية معها، وانتهاج التعبير الحكائي بصيغة الأنا أو الحكي الذاتي. إن اختيار الحكي بضمير المتكلم ليس فقط اختيارا اعتباطيا لصيغة سردية معينة،بقدر ما هو اختيار لنمط من الحكاية أقرب إلى الذات وفي الآن نفسه، وهذا ما لم تنتبه له بعض الكاتبات العربيات إلا بشكل متأخر، أكثر استعصاء على الحكاية وأكثر انصياعا للهذيان. من هنا يكون التماهي بين الذات والأنا مدخلا مباشرا للحكاية المتشذرة المعلنة لموتها في مطلع هذا التماهي نفسه. إنها ولادة قيصرية للذات تختار لنفسها أن تقول أكثر من أن تحكي وأن تحكي أكثر من أن تصف وأن تصف أكثر من تصوغ مشاهد تلميحية.

هنا، تقف الأنوية السردية في مواجهة الأبوية السردية، ويتوق عالم الأنا إلى توليد الذات من شظايا الماضي والحاضر. لهذا بالضبط يغدو الجسد والجنس والعلاقة بالآخر بوتقة لهذا التوليد ومجالا لمسرحة التناقضات فيما وراء الشخصية وفيما يواجهها عينيا. بل يمكننا أن نجازف بالقول بأن تلك المشهدة mise en scène ليست مشهدة كاملة مكتملة بقدر ما هي محاولة لذلك. ولا أدل على قولنا من أن حكي الجنس والجسد في الرواية العربية يخضع لمجموعة من التلوينات البلاغية التي يجدر بنا دراستها من حيث هي بلاغة تربط بين العيني والرمزي وبين الذاتي والغيري وبين الخفي والغائب والمعلن والحاضر. هكذا نجد أنفسنا أمام لعبة بلاغية تحتضن مجموعة من الرهانات التي تعبر عنها رواية الكاتبات العربيات بشكل مأساوي فيما تخضعها العديد من الروايات

لعمليات متعددة تبدأ باستكشاف الذات، لتصل إلى القرف الوجودي مرورا باستبطان كيان الآخر.

إن شخصية خليل في رواية حجر الضحك لهدى بركات (1990)[9]، واللعبة التي ينصاع لها سواء مع الراوية أو مع ذاته المنشطرة، تجعل من هذه الرواية محطة أساسا، لا في تناول موضوعة الحرب اللبنانية فقط وإنما أيضا في المعالجة الروائية لقضية الذات والجنس والجسد ومتخيلاتها في الحكي الأدبي العربي المعاصر. فهامشية الصوت والشخصية في الحرب الأهلية، يشكلان مدخلين للتشكيك في علاقة الهوية الجنسية بالحرب من جهة، وفي صياغة المفارقات الروائية التي تنبني عليها الكتابة الحكائية من جهة أخرى. إن خنوثة خليل ومعها أيضا خنوثة الراوية أو وضعها الاحتجاجي يكون الغرض منهما اللعب بثنائية الذكورة والأنوثة وتحويلها إلى صور اجتماعية عرفية لا أكثر. ف"حجر الضحك"، على غرار الاعتقاد بأن حجر الفلاسفة قادر على إدامة الحياة وتحويل المواد الوضيعة إلى ذهب أو فضة، هو كيان خيميائي تروم الرواية من خلاله إلى تحويل الحرب إلى مصدر للضحك. إنه ضحك كالبكاء، ضحك أسود، سخرية قاتلة تبدأ بالهزء من الهوية والذات والجسد قبل كل شيء. من ثم يبدأ التراجيدي من انفصام الجسد والهوية نفسهما وعن ذلك تنتج متاهة العلائق الاجتماعية باعتبارها انعكاسا لحالة الحرب والدمار. لنقرأ ذلك أيضا في "أهل الهوى"[10]: "صرت أرى الوجع كما في الحلم. أنا ولست أنا. جسمي وليس جسمي. وكأنني أنفرج. وكأن لي جسمين..." (ص. 35). إنه الانفصام المجاوز للثنائية الجنسية نفسها: "هذه المرأة ليست امرأة. وهي كذلك ليست رجلا. امرأتي ليست في أي الجنسين حتى أعمد إلى إدراجها في خزانة المحفوظات الملائمة وأستريح" (ص. 170).

هذا التحول في المنظور هو الذي يجعل من الرواية مجالا لتوسيع دائرة النقد الشامل لا للمجتمع فقط وإنما لهذه الذات المتولدة من ذاك النقد أيضا. وبهذه العملية المزدوجة يمكننا أن نتفهم جيدا العتبات التي تقف عندها

الرواية العربية والتي يكون تجاوزها الجسور أو الموارب ضربا من الفضائحية التي تقوم لها قائمة المناعين وأصحاب اللوائح السوداء. بيد أن ذاك التحول هو ما مكّن من إعادة صياغة شخصيات نمطية ومرجعية كشخصية ابن خلدون، الذي يجعلها المؤلف في رواية "العلامة" شخصية تمتزج لديها المعرفة بالليونة بحيث إنها تقبل خنثوية أخ الزوجة قبولا سلوكيا واجتماعيا. تبعا لذلك، يمكن القول إن موضوعة الجنس باعتبارها موضوعة تفاعل جنساني أصبحت موضوعة جنس بالمعنى الهويّاني gender والنفساني للكلمة. ولا يخفى أن طرْق هذه الإشكالية ومسرحتها الروائية كافية لوحدها لأن تشكل نقدا جذريا للبطريركية وتقاليدها باعتبارها سلطة تحافظ على نفسها بحفاظها أساسا على نقاوة الجنس وخلوصه وعدم التفاعل أو العدوى أو التداخل بين الأصول المحددة.

رهانات جمالية وخيارات أسلوبية

لعل الرواية هي النوع الأدبي الأشد صلابة والأكثر هشاشة في الآن نفسه الذي يُعمي أحيانا بقوة موضوعاته عن الخيارات الأسلوبية والجمالية الممكنة، والذي يُعمي أيضا عن هشاشة موضوعاته باللعبة الجمالية التي يقيمها في صلب التناول الروائي. إن هذا الميْسم الخصوصي، غير ممكن، أو هو على الأقل ضعيف المردودية، في الأنواع الحكائية الفرجوية أو البصرية كالسينما والمسرح. وربما كانت هذه الحرية التي تتميز بها الرواية، إذ هي بنت الحداثة بامتياز، هي ما يجعلها تتمادى في هدم ما تقوم عليه أساسا من حيث هي كذلك، فلا تضيع بذلك هويتها بشكل مطلق، وتتمادى من جهة أخرى في تعزيز تلك الأسس قصد خدمة المعنى فلا تضيع منها جماليته وغرابتها.

لهذا، يمكننا أن نعتبر أن إحدى الخاصيات التي تندرج في نقد الرواية العربية للمرجعيات (ومنها صورة الأب، وذكورية المعرفة والكتابة، والتاريخ، والأنا، والجنس...)، كما تجلى ذلك في كتابات أغلب الروائيين العرب المعاصرين، من

عبد الرحمن منيف إلى مصطفى ذكرى مرورا بأشهر الأسماء في هذا المضمار، تكمن أساسا في كون هذا النقد ساهم بشكل كبير في صياغة الشكل الروائي وممكناته، بدءً من اختيار نوع الصوت الروائي إلى اختيار الشخصيات وطبيعتها ومكوناتها إلى تركيبة السرد ونوعية الحكايات الفرعية، مرورا بطبيعة اللغة وإيحائيتها أو شفافيتها الدلالية. وهكذا يمكننا الزعم بأن النموذج الشهرزادي للحكي قد شكل بصورة أو بأخرى أشبه ما يكون بالنموذج الأصل للاستراتيجية الحكائية التي سلكتها الرواية العربية بشكل واع أو لاواع. ومن هذا المنظور فإن تجربة نجيب محفوظ نفسها قد سارعت إلى التبني الضمني ثم العلني لهذه التجربة الحكائية وجعلها بشكل ما عنوانا ممكنا، بل لا يمكن تفاديه، للرواية العربية المعاصرة. إن هذا لا يعني أن هذا التبني كامل أو حرفي، بل هو في الغالب الأعم استيحاء جزئي نجد بعضا من تجلياته في ما يمكن نعته بالرواية الاحتجاجية[11]، وبعضه الآخر في الاشتغال المباشر على النص الأصل (ألف ليلة وليلتان لهاني الراهب، وليالي نجيب محفوظ على سبيل المثال). بل إن هذه الفرضية تشمل حتى الحكي العربي بلغات الآخر، وأكتفي هنا بالحديث عن الأدب المغاربي والعربي الناطق بالفرنسية، وبالأخص لدى عبد الكبير الخطيبي، والطاهر بنجلون ومحمد ديب، وصلاح ستيتييه. بل إن العديد من الروايات العربية ما أن تقرأ مترجمة حتى يتبدى هذا الاشتغال الضمني في ذاكرة اللغة والحكي العربيين واضحا للعيان لا يحتاج للنبش أو الكشف.

إن زعمنا هذا لا يأخذ بعين الاعتبار الجانب السردي فقط (الذي درسه بدقة تزفيطان تودوروف) وإنما أيضا وأساسا الجانب الأخلاقي éthique والسياسي للحكي، ذلك أن مشكل التذويت subjectivation (وضمنه تذويت الحكي) ليس مشكلا فلسفيا فقط بقدر ما هو مشكل تاريخي مثله في ذلك مثل التاريخ الاجتماعي أو السياسي[12]. ولا أدل على ذلك من أن المحاولة التي قامت بها آسيا جبار بالرغبة في إعطاء الكلمة لنساء الرسول في رواية "بعيدا عن المدينة المنورة"، عبارة عن تشخيص وتجسيد لهوامش السيرة النبوية والمسكوت عنه في

التاريخ الإسلامي. إلا أننا ونحن نسعى إلى تعميم هذه الأطروحة، التي لبديهيتها قد تبدو مكرورة، لا يمكننا إلا أن نُنَسِّب هذا الأمر وندعمه بسياقه العياني والروائي. فالحكي الشهرزادي يتبدى بشكل أوضح في المحاولات الروائية القليلة ذات المنحى السير ذاتي وبشكل أكثر استبطانا في السير الروائية التخييلية من حيث إنها مسرحة للرغبة الشهرزادية وتملُّك لها في الآن نفسه، خصوصا إذا اعتبرنا أن الليالي عبارة عن مركب من الحكايات الذاتية.

هذا الخيار الأسلوبي والحكائي هو ما يجعل الرواية العربية رواية منفتحة على التجريب ومحافظة في الآن نفسه على التجربة الأصل: تجريب الممكنات الحكائية والموضوعاتية وتفكيكها في الآن نفسه. وبهذا المعنى أيضا يكون هذا الخيار تعبيرا عن عنف الرغبة الحكائية في الكتابة الأدبية بالعالم العربي.

وحتى نعود إلى ما ألمحنا إليه سابقا من نزوع الحكي الروائي إلى الارتداد ضد نفسه من خلال استيحاء الممكنات التقنية لأجناس أخرى قد تكون معادية له أو على الأقل منافسة له، يمكننا أن نعتبر هذه الخطوة التي تدخل فيما يمكن تسميته بالتناص الشكلي أو التمفصل الأسلوبي، ذات علاقة وطيدة بطبيعة السرد الشهرزادي الذي يستعين بالآخرين لتكوين جوقة الحكي، التي من دونها لا يمكن أن تستوي الرواية باعتبارها كذلك. إن روائيا شابا من قبيل مصطفى ذكرى ينساق إلى ضرب من العدوى التفاعلية بين اشتغاله البصري في السينما وبين الكتابة الروائية، بحيث تغدو الممارسة الروائية لديه ضربا من المشاهدة اللغوية إن صح هذا التعبير الصوفي المركب. وليس استعمال المنظورات والتقنيات السينمائية بجديد، فالقرابة بين الحكي الروائي والسينمائي قائمة؛ بيد أن ما تسعى إلى استبطانه روائيا العديد من التجارب الروائية هو الطابع البصري للسرد السينمائي، مما يدفعنا إلى القول إلى أن هذه الروايات تسعى إلى أن ترى من خلال اللغة، أو هي تسعى إلى تحويل الخيال اللغوي إلى خيال بصري. إنها محاولة مستحيلة وممكنة في الآن نفسه. بل هي مسعى يمكن من تجاوز

البلاغة السردية وتعويضها بمنظورية بصرية ذات اقتصاد خاص قريب إلى حكاية العين المباشرة منه إلى حكاية الأذن.

ولعل السؤال الذي قد يطرح نفسه الآن هو التالي: كيف يكون الاختيار الأسلوبي التقني مدخلا لإخصاب الرؤية الموضوعاتية؟ هذا بالضبط ما تفصح عنه مثلا رواية آمال مختار "نخب الحياة"[13]. وليس هذا العنوان سوى بعض من سخرية آسرة تخترق الرواية ولا تذر في ذلك مجالا للمواربة. بل هذا الضرب من الكتابة، إن كان ينزاح نسبيا عن موضوعات "الكتابة النسوية" وطابعها التعارضي السجالي[14]، فإنه يسعى من خلال ذلك إلى بناء الذات في المفارقات التي تتحكم بين المرأة والرجل بين الصمت والبوح، بين الهنا والهناك، وبين الوحدة والتعدد. يتفكك الصراع ليحل محله السؤال. تقول الراوية: "كان يجب أن أخوض التجربة بعيدا عن "هنا" الذي أصبح الآن "هناك"... كان يجب أن أكتشف العالم على ظهر السفر والصدفة، بحثا عن ذلك الشبه بيني وبينه: الإنسان أينما كان... انتبهت إلى أنفاسي على زجاج النافذة. سعى أصبعي من كسله، وكتب على أنفاسي: أحبك...

قلتها له لأعلن النهاية والقرار الأخير، لأقطع معه عشقي وأعود إلى نفسي أجمعها وأرد لها توحدها... لقد أيقنت بعد ذلك أن الحلم لا يكون أبدا مشتركا، كذلك المتعة لا تكون أبدا مشتركة. قد يكون منبعها واحدا، لكن الفعل ينجزه كل على طريقته" (ص. 19-20). وهكذا يتبدى أن البحث عن الذات غدا بحثا عن مساحة وجودية لها، في المفارقة لا في التناقض. وكأننا بذلك نستعيد الدورة من حيث بدأناها مع ليلى بعلبكي، ليغدو موطن الصراع مستبطنا ومجاله محتملا أكثر للالتباس الذي يشكل جوهره. بل إن هذه الدورة تعلن عن نفسها في أسلوب الكتابة الروائية، بجملها القاصمة وإيقاعها السريع وتوليفها السينمائي الذي ينقلنا بين الحاضر والماضي عبر التماهيات بين الأشياء للانتقال بينهما بحرية مفرطة.

سؤال أخير

حين أثرنا في بداية هذه الورقة مسألة الرواية العاطفية لم يكن هدفنا تثمينها بقدر ما كان ذلك من جانبنا إثارة الانتباه إلى الأدوار التي تلعبها الأنواع الأدبية "الشعبية" أو التواصلية في التعاطي للموضوعات المتصلة بالسلط: الأبوية والجنسية والسياسية بل والتواصلية أيضا. ولا يمكننا هنا إلا أن نثير سؤالا غدا ملحاحا في السنوات الأخيرة بالرغم من أنه لا يزال ضمنيا، على الأقل في الفضاء الثقافي العربي. يتعلق الأمر، من جهة، بكتابات روائية تثير قضايا مصيرية في الذات العربية من قبيل الحرية والجنس، ومكتوبة بطريقة قد لا تندرج في المسارات التاريخية لأساليب كتابة الرواية العربية، كرواية المصري علاء الأسواني "عمارة يعقوبيان" التي تحولت إلى فيلم، والتي أثارت ما أثارت من تلقّ ومن صدى لدى القارئ العربي، ورواية السعودية رجاء الصانع "بنات الرياض" التي تطرح بفصاحة مجمل القضايا المتعلقة بشذوذ الوضع العربي في علاقته بالمرأة. ثم، من جهة ثانية، رواية العصر البصري الرقمي التي تجد مجالا لها في شكل الكتابة والتداول المستوحية لمنتديات الدردشة وتقنياتها التواصلية المركبة، والتي نمثل لها ب"كتابات" الأردني محمد سناجلة "ظلال الواحد"، و"شات" والتي تطرق بدورها مكبوتات المجتمعات الشرقية والخليجية منها بالأخص. ففي مجتمعات تعيش اليوم ما يمكن تسميته مع فرانسواز كوشار بعدوى المحرمات[15]، تغدو البوابة الرقمية منفذا يمرر كل الخطابات سواء منها المهيمنة أم المقموعة. بل إن الآثار التي بدأنا نتحسسها في المجال الأدبي اليوم هو أن الشبكة العنكبوتية غدت مجالا لمنح القيمة والعيانية visibilité لكل الآداب "القاصرة" التي لم تكن تجد لنفسها إمكانية للنشر فيما قبل.

من ناحية أخرى، وبالموازاة مع ذلك، ألا يمكن اعتبار هذه التحولات مؤشرا أيضا على عودة الحكاية إلى حظيرة الرواية العربية، ومؤشرا من ثمة أيضا على تحولات صورة الأب التي غدت أكثر فأكثر متصلة بالمعتقد foi، وبتأويلاته السياسية؟ ألا تكشف هذه الانزياحات والانزلاقات أيضا، سواء في رهان الحكاية

أو رهان الشخصيات الرمزية، عن العودة مجددا إلى الصورة الرمزية للأب في مجازاتها وصورها المتعددة والمتعدية وعن تجدد التقاليد الأبوية في الشكل الذي تستعيده تلك الصور؟

الهوامش

[1]. يبدو أن هذه الأطروحة، حسب علمي، لم تلق من النقاش ما يليق بخطورتها وبداهتها، مثلها في ذلك مثل مقولة النقد الثقافي وغيرها. انظر: جابر عصفور، زمن الرواية، منشورات المدى، قبرص، 1999.

[2]. هذه هي أطروحة مشيل مافيزولي، في مجمل كتابته، ومنها بالأخص: تأمل العالم، ترجمة ف. الزاهي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005. وكذلك:

Du nomadisme, livre de poche, Paris1997.

[3]. لا يخفى أن البناء الحكائي والأسلوبي في هذه الرواية، كما في الرواية المعاصرة لها "نجمة" لكاتب ياسين يربط بين تفجير سلطة الأب وتفكيك البناء الروائي التقليدي ونظم الحكي به.

[4]. هذا ما تطرقنا إليه في دراستنا:

Farid Zahi, « Le Corps et ses représentations dans « La Liberté » d'Ihsân Abdelqoddus », in Trames, Université de Limoges, 1992.

[5]. انظر حول هذا المفهوم كتابات جورج غوسدورف:

Fondement du savoir romantique, Payot, 1982

L'Homme romantique, payot, 1983.

[6]. ليلى بعلبكي، الآلهة الممسوخة، منشورات المكتب التجاري، بيروت، 1960؛ أنا أحيا، منشورات المكتب التجاري، بيروت، 1964.

(7). انظر بهذا الصدد: محمد برادة، "أنا أحيا بعد 35 سنة: صوت المرأة المقلق"، ضمن أسئلة الرواية، أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص. 184.

(8). محمد زفزاف، المرأة والوردة، ش م ن م، ط 2، الرباط، 1987.

(9). هدى بركات، حجر الضحك، رياض الريس، لندن، 1990.

(10). هدى بركات، أهل الهوى، دار النهار للنشر، بيروت، 1994.

(11). Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Gallimard, 1981, p. 58.

(12). Paul Veynes, « L'Individu atteint au cœur », In: *Sur l'individu*, Seuil, 1987, p. 18.

(13). أمال مختار، نخب الحياة، دار الآداب، بيروت، 1993.

(14). لا مراء في أن موضوعة الصراع بين الرجل والمرأة وتحميل مسؤولية اضطهاد المرأة للرجل وغيرها من الموضوعات المفضلة لهذا المنزع في الكتابة يتبدى في نصوص العديد من الروائيات العربيات بدءً من العنوان: "لم نعد جواري لكم" لسحر خليفة، "امرأة خارج الحصار" لرجاء أبو غزالة، "الرهينة" لأميلي نصر الله، "الدمى الحية" لهند سلامة، "لا عزاء للسيدات" لكاثيا سرور، "رقيق القرن العشرين" لنجوى القلعجي، "امرأة في دائرة الخوف" لضياء قصبجي... وغيرها كثير.

(15). F. Couchard, *Le Fantasme de séduction dans la culture musulmane*, PUF, 1994

2006

لأكثر من لغة:
جاك دريدا من ترجمة لأخرى

"المترجمون هم الوحيدون الذين يعرفون القراءة والكتابة"
دريدا، *«Qu'est ce qu'une traduction relevante?»*

"ليس ثمة من أمر أخطر من الترجمة. أردت بالأحرى أن أقرر بأن كل مترجم في موقع يؤهله للحديث عن الترجمة". جاك دريدا، *Psyché, l'invention de l'autre, p. 218*

دريدا بين ظهرانينا

ما الذي يجعل الثقافة العربية قريبة من جاك دريدا وبعيدة عنه في الآن نفسه؟ إلى مَ تعود غرابة هذه العلاقة الانتقائية جدا والملتبسة جدا؟ لا أحد يستطيع أن ينكر أن أول تلقّ فعلي لنصوص دريدا كان على يد المفكر المغربي عبد الكبير الخطيبي، منذ رسالة دكتوراه السلك الثالث التي نشرها بعنوان الرواية المغربية[1]. إن هذا التلاقح المبكر كان ضربا من التفعيل المنهجي والانفتاح المعرفي من قِبل عالم اجتماع تحول إلى مفكر وفيلسوف وغدا أحد مواقع الفكر الحداثي العالمي بالعالم العربي علاقةً وصداقةً. وكان من اللازم

انتظار ترجمة أعمال الخطيبي إلى العربية كي يتعرف القارئ العربي بشكل شذري وشخصي وتأويلي على هذا الفيلسوف في سياق لا يغايره كثيرا في الاستراتيجية الفكرية والتحليلية.

لم يترجم دريدا بشكل منهجي وفعلي لأول مرة إلا سنة 1987 على يد كاظم جهاد ليتعرف القارئ العربي لأول مرة نصا على مفاهيم دريدا واستراتيجيتها النصية والتناصية. لتتوالى الترجمات بفتور[2] يفصح عن إشكالية لا تزال تطرح نفسها في بعدين: بُعد التملك المفاهيمي لكتابات دريدا، وبعد الإمكان الترجمي لنصوصه. يذكرني هذا الأمر بمفكر وظاهرة أخرى في الفكر المعاصر هو العالم النفساني جاك لاكان الذي لم تنشر أعماله أو مناظراته إلا في السنوات الأخيرة وظلت محاضراته تتداول على الكاسيط بين المتخصصين لسنوات طويلة. الفرق بين الاثنين أن لاكان ظلّ مقلاً فيما ظل دريدا مسهبا إلى درجة ذاع معها صيت طول مداخلاته ومحاضراته.

بين دريدا والثقافة العربية المعاصرة ضرب من العداء الخفي أو الممانعة المعلنة والمقاومة الناجمة عن أسلوب دريدا الفلسفي الذي يبدو حتى لفلاسفة العرب الأكثر تحررا ضربا من الهيروغليفية المقنعة. وحتى بالمغرب العربي الذي تعرف على أعمال دريدا مبكرا وبشكل مباشر في لغتها، لم يجد هذا الأخير إلا هوامش لم تتح لفكره فيها الفرصة ليغدو مكونا ثقافيا محليا. أما الاهتمام المتأخر به في المشرق العربي فناجم عن الشهرة التي حظي بها هذا المفكر في الولايات المتحدة، والتي حولت فكره إلى مذهب يسمى التفكيكية. والحقيقة أن تلقي دريدا في الولايات المتحدة نفسها يخضع إلى القانون نفسه الذي يسود في العالم العربي: قلة الترجمات مقارنة مع كثرة الكتابات البيداغوجية والديداكتيكية والتحليلية والتأويلية والسياقية. فبالرغم من انتماء الإنجليزية إلى عائلة اللغة التي يكتب بها دريدا والسهولة المفترضة لهجرة الغرابة اللغوية والاشتقاقات والنحوت اللفظية، فإن اشتغال النص الدريدي على لغته بشكل انعكاسي وتأويلي متواصل قد يجعل مهمة المترجم الإنجليزي نفسه مهمة ربما لا تقل عسرا عن مهمة المترجم العربي أو العبري.

إن هذه المفارقة نابعة من وعي نصوص دريدا نفسها بمستويات استحالتها، وقدرتها المتناسلة على تفكير تلك الاستحالة نفسها باعتبارها شرطا فكريا. من ثم فإن عملية التوسيع والتطويع التي يقوم بها دريدا كي تسع اللغة فكره وسيرورة تفكيره تنعكس بشكل ما على عملية الترجمة وإمكانها. وهو ما يدفعنا إلى إعادة التفكير في ثنائية القابل للقراءة/القابل للترجمة باعتبارها ثنائية قابلة للنقض. فإذا كانت نصوص دريدا مستعصية على القراءة من منظور القارئ غير المتمرّس بفلسفته وبفلسفات الاختلاف والتفكيك قبله، فإنها قابلة للقراءة والإدراك للقارئ المترجم باعتباره قارئا محترفا منتبها لخصوصيات النص ولغته. ومع ذلك فإمكان القراءة هذا لا يعني منطقيا إمكان الترجمة، لأن ثمة بينهما لعبة اللغة وحلزونية الفكر ومتاهات الدلالة والمعنى.

الترجمة قضيّةً فلسفيةً

ظلت الترجمة مجالا منبوذا لا من قبل الفكر عموما وإنما أيضا من قبل الفلسفة والتفكير الفلسفي حصرا؛ فنحن لا نصادف في تاريخ الميتافزيقا الغربية تصورا للترجمة من حيث هي عنصر قابل للتفكير والتفكر والتعقل أو من حيث هي ممارسة أصلية. والنص المترجم يدخل في هذا الإطار في مضمار النسخة والشبيه والسيمولاكر. وهي محكومة بأسطورة الأصل والهوية التي لم يتنطع لنقدها إلا مفكرون من أمثال نيتشه، ثم بعده هايدغر بالأخص في مقالته الشهيرة عن الهوية... الترجمة بهذا المعنى ظلت تُعتبر ظل اللغة غير المتحدّد وغير المحدَّد، ومآلها الذي لا يغير من جوهرها أو صورتها شيئا. ومن حيث هي كذلك أي كيانا عارضا، مدينا في وجوده للأصل، لم يكن لها أن تجد مكانا في فضاء الفكر عموما. وربما كانت كتابات فريدريك شليرماخر[3] والرومانسيين الألمان عموما، ثم بعدهم هايدغر ووالتر بنيامين الأولى التي منحت للترجمة وجودا أنطولوجيا في الفكر وحولتها إلى موضوع للتفكير والتفكُّر.

ولعل دريدا كان أول من منح لمشكل الترجمة مكانة مركزية في الفكر الفلسفي لم يكن ليحظى بها قبله، ولو مع مفكرين نبيهين ومتيقظين للهوامش من قبيل هيجل أو هوسرل أو هايدغر أو سارتر أو ميرلوبونتي. وبهذا الصدد سيعتبر دريدا أن الترجمة ملزمة لكل ما يدخل في رهان المرور إلى الفلسفة[4]. وهو ما يعني أن سيرورة التفلسف رهينة بفعل الترجمة باعتبارها مجازا وفعلا حقيقيا.

ثمة ثلاث مستويات يمكننا من خلالها الإحاطة بمفهوم الترجمة لدى جاك دريدا: أولا باعتباره مترجما لنصوص الآخرين سواء بشكل مستقل أو في النص الفلسفي نفسه، ثم في تصوره لمفهوم الترجمة باعتبارها مكونا للتفكير وعنصرا فاعلا في صياغته، ثم أخيرا باعتباره هو نفسه موضوعا للترجمة ولفعلها. إنه الأمر الذي يجعلنا أمام تحليل لظاهرة مرآوية تكون الترجمة أُسّا وأثرا وامتدادا لها، وموضوعا وأداة، وأفقا وتاريخا.

بدأ جاك دريدا حياته الفكرية مترجما، بحيث كانت ترجمته لكتاب هوسرل أصل الهندسة، الخطوة الأولى للمرور إلى الفلسفة إذا نحن أبحنا لنفسنا هذا التعبير. كما أن المقدمة التي كتبها لهذا المصنف نفسه ستحظى بموقع خاص لدى فلاسفة ومفكري تلك المرحلة؛ بل إن جاك لاكان احتفى به احتفاء كبيرا. وليس من قبيل الصدفة أن يكون مرور دريدا نفسه للفلسفة قد تمّ واستمر يمر إليها عبر الترجمة. وكأن الترجمة بهذا المعنى سيرة الكتابة الفلسفية. يتبدى ذلك واضحا في أمرين اثنين: أولا في استمرار العلاقة الحميمة بين دريدا ومترجميه إلى الحد الذي يتقاسم معهم فضاء كتبه[5]؛ ثم في كون علاقته التفكيكية بالفلسفة الإغريقية والألمانية، ومنذ كتاباته الأولى وبالأخص "في علم الكتابة" De la Grammatologie و"التشتيت" La Dissémination عبارة عن تفكيك بالترجمة[6]. وهو الأمر الذي جعله يصرح بتلك العلاقة الصميمة بين الكتابة والترجمة ثم بين التفكيك والترجمة. وبما أن التفكيك "أكثر من لغة واحدة" فإن الترجمة تغدو لذلك كما التفكيك مرتبطةً بالممتنع عن الترجمة باعتباره قضية وجود وفكر. لقد نبه دريدا في كتابه "الكتابة والاختلاف" إلى الطابع الميتافيزيقي

للغة الذي يجعل من مسعى المفكر والفيلسوف مسعى محدودا بإمكانات المجاوزة. من ثم، فما تمكن منه الترجمة هو توسيع لعبة الهوامش والمدارات التي يستدرج فيه الفكر الميتافيزيقا إلى مراياها وشتاتها عبر اللعب على ممكنات اللغة نفسها.

إن الحساسية "المتضخمة" لدريدا تجاه اللغة والكلمات والحروف والنطق والكتابة والأثر كلها نتيجة لهذه اللعبة الترجمية الكامنة أصلا في الفكر. ونحن لا نقرأ له نصا إلا ونجد أنفسنا وقد تم الزج بنا منذ البدء في مسارب الغابة ومسالكها الوعرة. فما إن يتعلق الأمر بالفكر وخاصة باللغة، حتى تتبدى استراتيجية الترجمة استراتيجية موازية إن لم تكن ماهدة لكل الأمور التي اعتدنا أن نعتبرها ذات أهمية قصوى كافية لتحجب ما كان يبدو من بعيد أكبر حجما من الترجمة. إن دريدا يحول الترجمة إلى قضية ضيافة للأجنبي وقضية سياسية واستراتيجية. وبهذا الصدد نورد هذا الهاجس كما جاء على لسانه في مداخلته بلشبونة سنة 1994 أمام البرلمان الدولي للكتاب الذي كان وراء تأسيسه. فبعد أن تحدث عن موقع اللغة باعتبارها جسدا للمثقف، وعن هيمنة بعض اللغات كاللغة الأنجلو أمريكية نلفيه يدعو إلى توظيف هذه الهيمنة وإدانتها من خلال حماية اللغات والثقافات المحلية وإخراجها من محليتها يقول: "لا مجال للأدب من غير إعادة توكيد للغة المحلية وللحرف، لكن لا مجال للأدب إذا هو لم يتحرر من العقيدة والخلوصية والحرْفية. إن معاناة هذه المفارقة يتطلب سياسة للسان والترجمة"[7]. بيد أن هذا لا يعني أن الترجمة تتعلق فقط بالنص وباللغة والأدب. إنها فعل يشمل مجمل أنماطها كما حددها ياكبسون بين اللغة والظواهر، وبين اللغات.

الترجمة في مجمل معانيها

يتعامل دريدا مع الترجمة باعتبار مجمل معطياتها العبر لغوية والعبر سيميائية. إنها العملية التحويلية التي تشكل وساطة نشيطة بين كل موقع

وآخر. ففي أحد نصوصه الأولى عن فرويد يتطرق بشكل أولي للترجمة بالشكل التالي، بعد أن يتحدث عن نظرية فرويد للأحلام ولرموزها، باعتبارها رموزا لا تتشكل في سَنن قار يشكل لغة للحلم في الكتابة النفسية: "من ثم فإنها (رموز الأحلام) ليست بعبارة دقيقة دوالا. وإمكان الترجمة، إذا كان بعيدا عن الزوال...يبدو مع ذلك مبدئيا ونهائيا محدودا"[8]. ثم يضيف بعيد ذلك بنبرة نظرية وتنظيرية: " لا وجود للترجمة، ولنسق للترجمة إلا إذا كان ثمة سنن دائم يمكن من استبدال أو تحويل الدوال بالحفاظ على المدلول نفسه في حضور دائم بالرغم من غياب هذا الدال أو ذاك..."[9].

في نقد دريدا الجذري هذا لتصور فرويد للكتابة الحلمية يرتكز على قانون الترجمة في تحديده العلامي مؤولا بشكل أصيل ولأول مرة الكتابة النفسانية لدى فرويد انطلاقا من بياضاتها وآليتها الداخلية ومؤدياتها العامة. هكذا فإن فرويد لا يني يمارس ضربا من الترجمة باعتبارها مجازا، بحيث إن استبدال الدوال يشكل على ما يبدو النشاط الأساس والجوهري للتأويل النفساني. ففي تطرقه للتعبير اللفظي كما يتحدد في الحلم، نلاحظ أن جسم اللفظ أو نبرته لا ينمحي أمام مدلول التعبير، أو على الأقل أنه لا ينصاع للعبور أو الخرق كما يتم ذلك في الخطاب الواعي. من ثم فإن "الجسم اللفظي لا ينصاع للترجمة أو النقل إلى لغة أخرى. إنه يشكل بالضبط ما تسقطه الترجمة من حسابها. إسقاط الجسد من الحساب وتركه، تلك هي بالضبط الطاقة الجوهرية للترجمة. وحين تستعيد الترجمة جسدا فإنها تكون شعرا[10]. من هذا المنظور فجسد الدال الذي يشكل idiome اللغة غير قابل للترجمة.

إن نقاش دريدا هنا يضع فكره في مواجهة (بالمعنى الأصلي للكلمة أي الوجهية لا المعارضة) بينه وبين اللايُترجم intraduisible قبل المواجهة مع اليُترجم traduisible (إذا أبحنا لنا هذين المفهومين في هاتين الصيغتين). بل إن مهمته الفلسفية تبدو كما لو كانت تهتدي بهذا التحدي المستمر الذي تتطلبه ترجمة العوالم الفكرية الغامضة المحاذية أو المتاخمة للامعنى. بمعنى آخر تتشكل الترجمة وفقا لهذين الإيقاعين المتعاضدين: باعتبارها فعلا ترجميا le

traduire لا يني يمارس نفسه في الاختبار، معاندا حضورا الذات وغيابها وأفول الحاضر وعودته المحتملة، وباعتبارها انتقالا مستمرا بين الحاضر والغائب، والذات والعالم، والأصل المفترض ونسخه الحقيقية.

من هذا المنظور يستدعي دريدا تصور والتر بنيامين للترجمة ويمارس فيه وعليه نقده وتفكيكه لميتافيزيقا الدَّيْن dette. يعتبر والتر بنيامين أن المترجم يظل مدينا للأصل من حيث إن النص الأصل يفرض عليه مهمته وواجبه الذي يتوجب عليه أن يقوم به في أحسن الظروف والأحوال. هكذا يكون المترجم وريثا لمسؤولية تمكن من خلاص الأصل وخلوصه؛ وبما أن الأصل متعلق في هذا الخلاص وهذا البقاء بالمترجم، فإنه في الأخير يصبح مدينا أكثر في هذه المهمة المعهودة بها للمترجم. والحقيقة أن علاقة المترجم هذه بالنص باعتبارها ديْنا متبادلا تنطبق أيضا على كل قراءة عموما وعلى كل قراءة ممكنة؛ خاصة وأن المترجم قارئ بل قارئ متميز وخصوصي. من ثم يمكن القول مع دريدا بأن كل قراءة هي أيضا ديْن للنص المقروء[11].

يميز بنيامين بين النص والترجمة، فالنص ينصاع للترجمة وإعادة الترجمة مرات عديدة بينما يمتنع النص المترجم عن الترجمة بدوره[12]. هذا البرهان يُعلي من قيمة الأصل ووحدانيته ويلغي فاعلية الترجمة ليربطها ب"خطيئة" الأصل. لكن بما أن كل ترجمة قراءة فإن العديد من الترجمات تغدو بدورها أصلا يترجم. يشير دريدا بهذا الصدد إلى ترجمات هولدرلين لسوفوكل[13] ونشير بدورنا إلى كتابات ماركس وخاصة البيان الشيوعي وكتابات فرويد التي تحولت ترجماتها إلى الفرنسة والإنجليزية إلى أصول يترجم عنها للعربية. وبالرغم من رداءة العديد من هذه الترجمات فإنها لا تزال سارية المفعول ولم تأت ترجمات من "أصول الأصول" لتمحوها أو تأخذ مكانها. من ناحية أخرى إلى أي حد يمكن القول تبعا لبنيامين بأن ترجمة تمحو أخرى سابقة عليها؟ ألا تعيش العديد من الترجمات أكثر من الأصول لفقدان هذه الأصول؟ ألم يتم تحقيق العديد من الأصول انطلاقا من الترجمات؟ ثم إن كل ترجمة تعيش مقدار ما تعيشه وتفعل فعلها. ألم يؤثر البيان الشيوعي في ترجماته البسيطة عن دار التقدم أكثر مما

أثرت ترجمة العفيف الأخضر التي أثارت ضجة كبرى، بحيث يمكن القول إنها جاءت في وقت كان المد الماركسي يعيش فيه في العالم عموما انحسارا رهيبا؟

بهذا المعنى العام لمفهوم الترجمة يمكن اعتبار نصوص دريدا بكاملها ترجمة أو ترجمة لنصوص "أصول". بيد أن هذه النصوص بدورها أصول لأنها تقتضي بدورها الترجمة. ذلك هو حال مفهوم التفكيك الذي يعتبر ترجمة لمفهوم destruktion الهايدغيري، لكنه مفهوم يفصح عن ثنايا المعاني الإضافية التي تفترضها عملية واشتغال الترجمة اليقظة.

الترجمة في صلب المفاهيم

تمكّن الترجمة في فكر دريدا من التطرق إلى كل ما يتعلق بالعبور. وبما أن التفكيك يتم في العبور أو في البيْن بيْن لا في المنتهى، فإن الترجمة تمكننا من تحليل القضايا التي تنصاع لها والتي تمتنع عنها لتمنحنا تصورا معينا لها. ذلك هو مثلا أمر الاسم العلم. فالاسم العلم الذي به نوقّع النص والذي يُعتبر بمعنى ما "هوية" النص يقاوم فعل الترجمة، إذ هو لا ينصاع للترجمة في لغة أخرى. ولو كانت الأصوات وحدها معان لبحثنا عن مقابلات لدريدا في العربية من قبيل ابن دريد مثلا ولكان الأمر عبارة عن مسخرة سابقة على الفلسفة والترجمة معا. ويهم الاسم العلم التصور الدريدي للوجود من وجهتين: وجهة الملكية الخصوصية (propre, propriété) باعتبارها إحدى العناصر التي تشكل نقده لفكر الحضور والخصوصية لدى هايدغر، ومن وجهة علاقة الاسم العلم باللغة. فبّاريس بالإنجليزية أو باريز بالعربية لا تترجم باريس بالفرنسية، كما أن جمال أو جيمس لا يترجم جاك بالفرنسية فبالأحرى جاكي (الاسم الأصلي لجاك دريدا)[14]. هذا بالضبط ما جعلنا نعتقد في وقت ما بأن الاسم العلم ينفلت من نظام اللغة؛ فالاسم العلم ليس خاصا، ومن ثم فهو مطالب بعدم التخصيص. لهذا فهو ينتمي إلى اللغة من دون أن ينتمي إليها. إنه يخلخل نظام الترجمة وسلطتها، وهذا ما يدفع بأحد شراح دريدا إلى القول بهذا الصدد: "علينا بأسماء

أعلام للسان لا يعنيها من حيث هي كذلك، ومع ذلك يمسك بها بحرص شديد ليرفض انصياعها للترجمة إلى لغة أخرى. إن هذا يعني بدءً بأننا كنا على خطأ إلى حد الآن بالحديث عن اللسان، في الوقت الذي نحن فيه كليةً إزاء تعدد من الألسن في وضعية ترجمة متبادلة. بيد أن ما يحتفظ به كل لسان من خصوصية ومن ثم من ممتنع عن الترجمة هو بالضبط أسماء الأعلام... إن هذا يعني أن المرجعية التعيينية التي يتمتع بها الاسم العلم في طابعها التعييني الكوني تجعله على هامش اللغة وفي لعبة القبول والامتناع الترجمي. وهو ما يعني أن كل ممتنع عن الترجمة بشكل مطلق قابل بشكل مطلق أيضا للترجمة أو أنه دائما قد تمت ترجمته. من ناحية أخرى، فالتفكيك ظل في علاقة ترجمة مع الميتافيزيقا، لأنه ظل على علاقة ديْن بها. إن التفكيك لا يمكنه أن يقترح لغة أخرى غير لغة الميتافيزيقا"[15]. الترجمة من ثم تمكّن التفكيك من أن يحتفظ بطابعه البيْني، إذ هو، كما يلح على ذلك دريدا، ليس مشروعا ولا فلسفة ولا نسقا.

عمل الترجمة إذن شبيه بعمل الأثر في فلسفة دريدا. فإذا كانت وظيفة الأثر تتمثل في تمكيننا من التفكير في زمنية لا سلطة للحاضر عليها، فإن وظيفة الترجمة هي أنها تمكننا من أن نتلقى النص في تعددية زمنه. الترجمة تمنح النص إمكانية أن يكون في عدة أزمنة وأن ينفلت من دكتاتورية الحاضر الزمنية، ليعيش في حاضر متعدد وب"أقنعة" persona يفكك بها مفهوم الذات في علاقتها المتافيزيقية بالزمن.

يطرح دريدا مسألة الترجمة الجيدة في إشكالية الترجمة نفسها، أي في اختبار يتم من خلاله إخضاع تجربة الترجمة لمحنة أو اختبار الممتنع عن الترجمة. وفي عملية الإخضاع هذه تمارَس الترجمة ويمارِس المفكر المترجم فعل الترجمة والتفلسف في الآن نفسه. ويُطرح السؤال: كيف يمكننا أن نتجرأ على القول بأن لا شيء قابل للترجمة، ومع ذلك لا شيء ممتنع عن الترجمة؟[16] ألا يذكرنا ذلك بما بدأ به دريدا نظريته التفكيكية من كونها تلعب على النفي المزدوج أي على ضرب من الإثبات التفكيكي الذي يجد موطنه في الفاصل الواصل بين الشيء

وضده؟ النص حسب دريدا يتحدى دائما المترجم. بيد أن الأمر لا يتعلق بعدوانية ما أو بضرب من السجال، وإنما يكتب الكاتب فعلا ثمّة حيث يحس بأن الترجمة قابلة للاستدعاء ومستحيلة في الآن نفسه. بالمقابل يمارس المترجم اللعبة نفسها. فهو ينتهج ما يسمى بالرابطة المزدوجة أي أنه ينسينا كقراء أن الأمر يتعلق بنص مترجم، وفي الآن نفسه يذكرنا بأن ثمة نصا أصلا يعلن بأنه مكتوب في لغته لا في لغة المترجم[17].

إضافة إلى الاشتغال العلني والضمني للترجمة في نصوص كثيرة لدريدا، ولحديثه الشذري أو التخصيصي عن الترجمة، تجدر هنا الإشارة إلى نصين هامين يشكلان نصين مرآويين، لأنهما يطرحان الترجمة باعتبارها إشكالية كتابة للنص ومن خلال النص. الأول حول الشعر، وهو بعنوان إيطالي تم الحفاظ عليه في غالبية الترجمات، خاصة اللاتينية منها: Che cos'è la poesia ?، وهو ما يمكن ترجمته بالجملة البسيطة والماهوية التالية: ما الشعر؟ يجعل هذا النص من قضية الترجمة والممتنع عن الترجمة موضوعا له. إنه نص يتحدث مسبقا عن ترجمته المستقبلة. بل هو أيضا نص مكتوب في أفق ترجمته، إلى الإيطالية، أوّلا لأنه نص تم طلبه من صديق إيطالي للمؤلف. وثانيا لأنه نص يتخذ من التعدُّد اللغوي جبهة للنص ووجها للعلاقة مع الآخر ومن الترجمة فعلا مكونا ومنجبا للنصية. يقول دريدا بهذا الصدد في النص نفسه: "... حصول عبور خارج المجال الشخصي، يكون خطرا نحو لغة الآخر في أفق ترجمة مستحيلة أو مرفوضة، ضرورية ولكنها مرغوب فيها كالموت..."[18]. أما الثاني فهو المحاضرة التي ألقاها أمام المترجمين الأدبيين في مدينة آرل الفرنسية سنة 1998، والتي يحاور فيها الترجمة من خلال مفهوم الترجمة نفسها. إنهما النصان اللذان يطرح فيهما دريدا مسألة الترجمة خارج أسطورة بابل، بل في تجاوز لها ولمتاهاتها. وفي النصين معا، تقود المتاهة الدريدية إلى طرح الاستحالة في الإمكان والامتناع في الاستجابة، ودوما في صيغة النفي المزدوج.

انطلاقا من هذا النفي الثنائي الذي اعتدنا عليه في الفكر الديريدي منذ الستينيات، أستعيد هنا لصالحي كمترجم مقولة المهبل التي طورها دريدا في

مجال يشبه مجال الترجمة من غير أن يكونه. يعتبر دريدا المهبل مزيجا بين الحاضر واللاحاضر. إنه وسط يوجد بين الطرفين (المتعارضين). فهو البيْن entre الذي يمكن قراءته على طريقة la différance باستبدال ال é بال a. المهبل يقع أو يحدث في المنزلة بين المنزلتين، في الفاصل الفضائي والزمني بين الرغبة والمتعة، بين الانتهاك وذكراه. المهبل ليس هو الرغبة ولا المتعة وإنما ما بينهما، لا المستقبل ولا الماضي ولكن ما بينهما[19]. من ثم يخلص دريدا إلى القول: "المهبل هو ما تسعى الرغبة إلى اختراقه في عنف هو (معا أو بين) الحب والقتل"[20]. ألا يصدق كل هذا على الترجمة؟ أليست الترجمة تجربة برزخية لا هي بالنص ولا هي باللانص؟ أليست الترجمة رغبة ملتبسة في الكتابة، ومتعتها مغايرة لمتعة الكتابة من حيث هي كذلك؟ أليست الترجمة ملتبسة التباس المهبل وشفافة مثلها مثله لأنها تتشرب المعنى المخصب؟

في هذا الحديث عن المهبل تعرضنا عنوة لمفهوم العنف المرتبط بالاختراق الذي تمارسه الترجمة وما ينتج عنه من افتضاض وسيلان دم يوقع العنف ويعلن الزواج بين اللغة الجديدة والنص الآخر. وفي هذا الإطار نتساءل: لماذا يتحدث جاك دريدا هنا عن الموت؟ ما علاقة امتناع أو تمنع الترجمة بالحداد؟ أيُّ مأساوية تثوي وراء الترجمة أو تستعلن في فعل الترجمة بما أن الأمر يتعلق حقاً بفعل؟ هنا تتبدّى الدائرة ولو أن مفهوم الدائرة ليس مفهوما دريديا ولا هيدغيريا لأنه مناف للحلزونية. فإذا نحن عدنا إلى ما ذكرناه آنفا فإن الاستحالة القاتلة تتبدى أصلا في حدود الترجمة نفسها، أي في اكتفائها بنقل "روح النص" وتركها للجسد، أي بفصلها للجسد (الدال) عن الروح (المدلول)، وفي عملية الفصل ذاك يتم القتل أو الاغتيال كما يعبر عنه دريدا، مرة أخرى، في حديثه عن المهبل / الترجمة.

"يصعب على المرء تتبع دريدا"، بل يعسر ترجمته. أولا لأنه أنتج ما يزيد عن السبعين مؤلفا، وثانيا لأنه ما أن يأخذ الكلمة في موضوع محدَّد حتى يجد المرء نفسه في كومة من الموضوعات التي تترابط في ما بينها إلى درجة الدوار. وكأن مهمة هذا الفيلسوف هو أن يضع المستمع والقارئ دائما في الفاصل أو في الواصل بين الكلمة والمعنى وبين القول وتحقُّقه وبين السمع والفهم، أي في ما بين العمليات المطلوبة لما يسمى عادة تواصلا. هل هو أثر للتفكيك الدريدي الذي يمارس نفسه في خطاب دريدا نفسه؟

كل عملية ترجمة لدريدا اختبار épreuve لا خيار فيه للشخص في تقبله من حيث هو كذلك. الاختبار هنا لا بمعنى التمحيص فقط وإنما بمعنى الخبرة والمحنة أيضا. لا لأن عملية الترجمة فقط تقع بين الإمكان والاستحالة وإنما لأن المترجم يجد نفسه وقد زج بنفسه أو تم الزَّجُّ به في مجموعة من العمليات المتعاضدة. فهو أولا قارئ لنص يفكر في نفسه وفي موضوعه جهارا، بصوت مرتفع، ويكتب في الأثناء نفسه تفكيره ذاك وإيقاعه ونفَسَه. وهو ثانيا قارئ لنص ينكتب أمام عينيه وكأنه معاصر له ومشارك فيه. وهو من ناحية ثالثة قارئ متمازج مع النص، فما أن يستوي المترجم كقارئ حتى يجرفه النص معه في وجده اللغوي والفكري والتفكيري. وهو رابعا يرى لنفسه في مرآة النص، إذ ليس ثمة من كتابة لدريدا لا تطرح مشكلة الترجمة كمشكلة من صميم الكتابة والنص إن لم تكن مرتكزا لها. المترجم في هذه الحالة ليس واحدا، ولا يمارس على النص عملية خارجية أو برانية، إنه يمارس عملية خبرَها النصُّ، وقدّرها وقدّر لها، بل قد يتحكم بشكل كبير فيها. المترجم بهذا المعنى صورة من صور النص ووجه من أوجه بلاغته. وهو أخيرا، ويا للمفارقة، مرفوض النص الأكبر لأن النص يعلن له استحالة وجوده وعسر كيانه وهشاشة كينونته ولااحتماليته، وفي الآن نفسه ينظر له باعتباره أسًّا من أسس الكتابة. وكأن النص يقول للمترجم أنا النص وأنا المترجم الوحيد الأوحد المكتفي بذاته في ممارسة عملية الترجمة داخل عالمي

الكتابي الشاسع، ولي أن أسرح فيه وفي وجهاته الأربعة وفي سطحه وعمقه، ممارسا الترجمة بوصفها كتابة والكتابة بوصفها ترجمة. وحين تقوم بالترجمة، لا يمكنني أن أكون المؤلف الفعلي لهذا النص لأني أكتب بلغتي وبلغتي فقط. وحين تكتب نصي في لغة أخرى تكون بشكل ما أنت مؤلفه، لأن الترجمة مسألة لغة أولا وقبل كل شيء. من ثم لا وجود لمترجم إلا بوصفه كاتبا ومفكرا ولا وجود لكاتب إلا بوصفه مترجما مفكرا...

في هذه العملية المرآوية يجد المترجم نفسه كيانا جديدا، مدفوعا ومطالبا بممارسة عملية الترجمة بشفافية كبرى تجعل من المترجم قارئا متميزا للنص لأنه بمجرد ما يمارس ترجمته إلى لغة أخرى يمارس ضربا من الشرح عليه قريب من المعنى الهرمينوسي للشراح. فكل مترجم كما يقول غادامير مؤول، ووضعيته في العمق هي وضعية المؤول interprète (في معناه كعازف للموسيقى وكممثل).

وإذا كان المترجم عادة ما يكون لسان النص الذي يمنحه لغته التي يعجز عن الكتابة بها وشفاهه التي سيتلفظ بها الحروف، فإن نصوص دريدا تفكر وتكتب نفسها بلغات متعددة (من الفرنسية إلى الإنجليزية، مرورا بالإغريقية واللاتينية وغيرها). من ثم يمكن القول إن هناك نمطين من المترجمين: المترجم الذي يدخل في الدائرة اللغوية لنصوص دريدا، وهو بهذا المعنى يشكل صورة فعلية من صور النص ولعبه الظاهرة والباطنة. وبهذا المعنى أيضا فالمترجم ليس بالغريب étranger وإنما هو كيان من صلب النص بحيث يمكن اعتبار عمله امتدادا أو استمرارا مؤجلا لكتابة المؤلف. المترجم يتقاسم في هذه الحالة مع النص إحدى ألسنه ويقلبه من هذا لذاك.

ثم المترجم الذي يخرج بالنص من دائرته اللغوية الأصلية ليزج به في غرابة لغة هي العربية أو اليابانية مثلا. وفي هذه الحالة ينقلب جسم النص نفسه ووجهة مقروئيته. من الفوق إلى الأسفل في اليابانية، ومن اليمين إلى اليسار في العربية. هذا الانقلاب يمنح لدريدا يدا أخرى ولنصه وجهة أخرى وسماوات جديدة بل وجسدا جديدا. ولو أتيح لناشر أن ينشر نصا لدريدا مزدوج اللسان لكان سيقرأ من اليمين ومن اليسار معا بشكل يمكن معه الحديث عن ردفي أو صدغي النص وعن يدي أو أذني النص...

يعبر دافيد ويليس أحد مترجمي دريدا للإنجليزية عن حيرة المترجم بالصورة التالية" "إنني أجد نفسي في موقع الدابة التي تحاول قطع الطريق السيار المسمى "النص الديريدي". وعوض الطريق السيار، لنفكر بالأحرى في تلك الطرق الثلاثية المسار التي يمكن للسيارات الآتية من الاتجاهين معا السير في مسار ها الوسط. في هذا العبور الخطر على أرضية الآخر توجد الترجمة"[21]. هذه الخطورة (والخطر رهان الفكر حسب هايدغر) هي قدر النص والترجمة معا. وليس يخفى أن تصور بول فاليري للترجمة وهو أحد أهم التصورات الحديثة في هذا المضمار يعتبرها اقتفاء لأطلال النص بالعودة إلى تكونه من خلال تتبع لحظات كتابته[22]، ولا أخفي القارئ أني حين اطلعت على تصريح دافيد ويليس، وأتيحت لي مناقشته معه في لقاء دولي عن ترجمات دريدا بتونس، لم أتوان في المجازفة بعلاقة خفية كنت أقمتها بين المترجم والكلب. أولا لأن الكلب دابة تسعى دائما لقطع الطريق في كل وقت وحين، ولأنه من ناحية أخرى كائن بيني حسب الجاحظ، فلا هو بالسبع ولا هو بالبهيمة[23]، وإنما هو مزيج منهما. كما أنه قفاء للآثار مثله في ذلك مثل المترجم.

في الإطار نفسه، وفي حضرة جاك دريدا، صرحت كريستينا دي بيريتي، مترجمته إلى الإسبانية باعترافها التالي: "قرأت لتوي فقط الترجمة التي قمت بها من عشر سنوات لنص "ما الشعر"، وأحسست بالتأكيد بأنني لم أكن في مستوى التحدي". لا يلزم قراءة هذا التصريح في دلالته المباشرة، بل يلزم أن نفهم منه ما يلي: إذا كانت قراءة نصوص دريدا قراءة متواترة من جانبين، جانب نصوصه هو، التي يقرأ أحدها الآخر باستمرار ويستعيده ويحوّره و"يترجمه"، وجانب قراءتنا نحن بحيث نعود للنص نفسه مرات عديدة لنكتشف عناصر جديدة نابعة أيضا من تراكم كتابات دريدا؛ إذا كان الأمر كذلك فإن نصوص جاك دريدا إن كانت لا تنصاع بسهولة للترجمة فإنها بالمقابل تتطلب ترجمات متواترة وإعادة الترجمة كلما تمكن المترجم من ذلك، لا فقط لاحتمال "الخطأ" وإنما لاحتمال إصابة معاني ومناطق جديدة فيها يمكن من خلالها للمترجم إعادة تملُّكها من خلال مستجدات وجوده وكيانه الثقافي.

إلى هذه الصعوبات يشير جيوفري بنينغتون مترجم دريدا وشريكه في الكتابة أيضا، متحدثا عن الشعر باعتباره نصا يتحدث أيضا عن الترجمة: "ثمة شكل من أشكال الاستحالة يمكن اعتبارها استمرارا للصعوبة والعسر. فبما أن الترجمة تكون عسيرة فإنها تغدو مستحيلة؛ غير أن هذه الاستحالة، التي نعرفها جيدا نحن معشر المترجمين، هي في الآن نفسه الإمكان الفعلي للترجمة. إنه حصادنا اليومي"[24]. طبعا يحيل هذا القول الأشبه بالإحراج الفلسفي إلى قولة دريدا الشهيرة والتي ترد في أكثر من موضع لديه بتلاوينها المختلفة: "لاشيء ممكن الترجمة، لكن لا شيء ممتنع عن الترجمة".

قانون مزدوج للضيافة

في حضرة دريدا بالرباط، خلال الندوة التي نظمت سنة 1995 حول كتاباته[25] كنت قد غامرت بمفهوم الضيافة باعتباره مفهوما ترجميا. وبما أن هذا النص لم يترجم للأسف إلى لغة الضاد (في الصيغة العربية للكتاب الذي خصص للقاء) فإني أبيح لنفسي هنا استعادة بعض عناصره وتأليفها مع مفهوم دريدا عن الضيافة كما جاء في كتابه الذي نشره في ما بعد بقليل[26].

يكمن موقع الإضافة supplément في كونها التعبير الحركي عن الغيرية. إنها اللعبة التي من خلالها يتحول الاختلاف différence إلى مغايرة différ*a*nce أو مخالفة. ما الذي يتم هنا في هذه اللعبة الصامتة التي تؤزم المعنى؟ ثمة شيء صامت أشبه بالترجمة، يدخل في صلب اللغة ومدلولاتها ويحللها في صفة أخرى، في لغة مغايرة. من ثم فإن الترجمة ضيافة للغريب في لغة لا يعرفها، يستجير بها أو يستغيث بها أو في أبسط الأحوال يمر من أراضيها. وكل ضيافة إضافة (صامتة) وتحويل وتملك فعلي أو مرجأ. والكلمتان من جذر واحد، إذ تعنيان (أضفت الشخص وضيّفته) استمالة الغريب وتقريبه[27]. أما في اللاتينية فإن الأمر يغدو أوكد لأن *hostis* تعني معا الضيف الغريب، والعدو العمومي. وهو

ما يؤكد هذا المنحى الإنساني للترجمة من حيث إنها ضيافة تحول الغريب إلى جزء من الهوية المشتتة، أي إلى هوية مفترضة للذات قادرة على التلفظ بأناها من غير أن تدخل في جدل هويّاني أو ذاتوي مع الآخر. في اللغة الفرنسية يكون l'hôte في الآن نفسه الضيف والمضيف، مما يجعل عملية الضيافة عملية تفاعلية تفترض تبادلا دائما للمواقع. كيف ذلك؟ إن ما يسميه دريدا ترجمة وجيهة relevant هي تلك الترجمة التي بمقتضاها يتحول النص المترجم في لغته الجديدة وفقا لقدَر الترجمة المحيط بالكلمة نفسها.

إن الضيافة الترجمية تختلف عن الضيافة اللامشروطة التي يتحدث عنها دريدا، والتي تفترض وجود الضيافة المبدئية قبل التعرف على لغة وعرق وجنس المضاف، من حيث إنها تفترض مبدئيا التعرف على لغة وجنس المضاف، لأن ذلك هو جوهر وجودها من حيث هي كذلك. بالمقابل توجد الترجمة قبليا كوجود مضيف وقابل للضيافة. أما الترجمة من حيث هي فعل le traduire فإنها ترتبط بتلك العلاقة الانتقائية التي من خلالها يقول المترجم أو يجرؤ على القول مثله مثل الضيف: أنا النص، ويقيمان من ثم علاقة لقاء بالآخر، أي علاقة ابتكار لهذا الآخر.

تضيف الترجمة للنص الأصل وجها آخر وحاضرا ممكنا آخر. إنها تحيِّنه وتستحضره في زمن كان أصلا أفقا للقراءة. وبهذا المعنى يعتبر دريدا المترجم أفضل قارئ. لا فقط لأنه يكشف عن كيان النص وكينونته وتكونه، ولكنه أيضا يجسد، أو بالأحرى يجسْدِن فعل القراءة والقارئ المفترض في أفق تلقي النص. ولا غرو في ذلك، فكل ترجمة تمنح لسانا جديدا للنص به يتحدث لغة القوم الجديدة التي لم يكن ليعرفها مؤلفه أو لم يكن على الأقل ليكتب بها بالطلاقة نفسها. بل إن الترجمة تضيف للنص شفاها جديدة بها تصوغ تمتمات النص وألفاظا جديدة على الثقافة المستقبلة ولغتها. وبما أن كل جسدنة روْحنة فإن كل ترجمة أصل، أي أن كل ترجمة تمنح للنص روحا جديدة في تلافيف اللغة الجديدة. من ثم فإن كل ضيافة إضافة لأنها تحيِّد النص عن أصله وأصليته،

وتستخرجه من استحالته، وتمارس معه لعبة جديدة هي لعبة الخفاء والتجلي من حيث إنها لعبة الإمكان والاستحالة.

حين تصوغ الترجمة كيانها الملتبس في هذا الموقع position /الموقف، بين أصل يشد نفسه إلى أصليته وميتافيزيقاها الانطلاقية، ومرمى محمول على هوى الاختلافات ومخاطرها المحدقة، فإنها تتلاعب بالزمن، لأنها تستعيد وتعيد مشهدة ولادة النص وخروجه للآخر. بهذا المعنى يمكننا من جانبنا الحديث عن الترجمة بوصفها ابتكارا invention أو ابتداعا للآخر. وبهذا المعنى أيضا يمكننا اعتبار العنف الذي تحدثنا عنه آنفا، وعملية الحداد التي تتخلل الترجمة، في الآن نفسه ولادة جديدة للنص وهجرة سرية أو قانونية تفترض قوانين معينة للضيافة والإضافة والإمالة والاستمالة والحب.

الهوامش

(1). عبد الكبير الخطيبي، الرواية المغربية، ترجمة محمد برادة، ضمن: الكتابة والتجربة، دار العودة، بيروت، 1980.

(2). الغريب أن من بين ما ينيف عن 70 كتابا لدريدا كتبها في مدة 45 سنة، لم تترجم للعربية إلا بضعة كتب لا تتجاوز أصابع اليد، بعضها ترجم من لغة وسيطة هي الإنجليزية.

(3). والتي ترجمها للفرنسية المنظر الراحل أنطوان بيرمان مع بعض رفقائه ونشرها بعنوان:

(4). F. Schleirmacher, *Des différentes méthodes du traduire et autres textes*, Seuil, Points, 1999.

(5). *L'Oreille de l'autre*, éd. C. Lévesque, et c. McDonald, Monytréal, LVB, 1982, p. 160

(6). لمن لا يستطيع العودة لهذه المراجع، يمكن الرجوع إلى: دريدا، مواقع، ت. فريد الزاهي، منشورات توبقال، الدار البيضاء، 1992.

(7). Derrida « Les Devoirs de notre « communauté » », *libération*, Paris, 4 novembre, 1994.

(8). J. Derrida, *l'Ecriture et la différence*, Seuil/points, 1967, p. 311

(9). المرجع نفسه، ص. نفسها.

(10). المرجع نفسه، ص. 312.

(11). *Psychè, inventions de l'autre*, Galilée, 2e éd. 2003., p. 175

(12). المرجع نفسه، ص. 225.

(13). *L'Oreille de l'autre*, op. Cit., p. 195 ; *Psychè...*, op. Cit., p. 271-272.

(14). *Psychè...*, op. Cit., p. 209

وانظر أيضا الدراسة الهامة عن الاسم العلم لدى دريدا في علاقتها بالترجمة:

Antonio Campillo, « Les frontières du nom », in: *Le Passage des frontières, autour du travail de Jacques Derrida*, colloque Cerisy, éd. Galilée, pp. 373-376.

وخاصة قوله: "للانفلات من كل ديْن، ليس ثمة من وسيلة أخرى غير أن يصبح المرء لامرئيا ولامميزا ومجهولا". ص. 376.

(15). Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida*, suivi de *Circonfessions*, Seuil, 19991, p. 161

(16). Derrida, « Q'est-ce qu'une traduction « relevante » ?, in. 15e *assises de la traduction littéraire*, éd. Actes Sud, Arles, 1999. p. 25

(17). نفسه، ص. 317 و319.

(18). J. Derrida, « Che cos'è la poesia ? » *Points de suspension*, Entretien, éd. Galilée, 1992, p. 304

(19). *La Dissémination*, Seuil, Paris, 1972, p. 240.

(20). المرجع نفسه، ص. 241.

(21). in: 15e *assises de la traduction littéraire*,op. Cit., p. 212.

(22). انظر بهذا الصدد المقالة الرائعة التي كتبها:

Serge Bourjea, "Vestiges: de la traduction", in *Sites*, The Journal of 20th-century contemporary french studies, Volume 5, N° 2, p.373 et supra

(23). الجاحظ، الحيوان، جزء 6.

(24). 15^{e} *assises de la traduction littéraire*,op. Cit., p. 216.

(25). *Langues, idiomes et nationalités, Derrida à Rabat*, éd. Toubkal, 1998.

(26). أعني كتاب:

De l'hospitalité, Petite Bibliothèque des Idées, ed. Calman-Lévy, 1997

(27). ابن منظور، لسان العرب، مادة: ضيف.

2004

الترجمة بين هجرة الذات
وتأصيل الآخر

كل زمن كتابة يغني إمكانيات الترجمة. وكل زمن للترجمة يغني إمكانية الكتابة.

Henri Meschonic, Les Cinq rouleaux, traduit de l'hébreu, Gallimard,1970, p. 9

لا أريد أن أختزل دوري في دور العبار. فليس ثمة أخطر من المترجم. أردت بالأحرى أن أسجل بأن كل مترجم في موقع يؤهله للحديث عن الترجمة، في مكان ليس أبدا بثان أو ثانوي.

Jacques Derrida, Psychè, L'Invention de l'autre, Galilée , 1994, p218

حين يتحدث المترجم عن موضوع الترجمة، فإنه يجد نفسه في قلب لعبة مرايا تزج به في ذاته وآفاقها المتعددة. فمن المعروف عن المترجم أنه يمتلك بل ويؤسس عادة نظرية ضمنية في الترجمة كثيرا ما تكون مخصبة للنظريات

الفلسفية واللسانية في هذا المضمار. الترجمة بهذا المعنى ليست مجرد معادلة لسانية، بالنظر أولا وقبل كل شيء إلى طبيعتها التجريبية من جهة، وإلى الرهانات والاختبارات التي تنهض عليها من جهة ثانية. لذا، لا يمكن للمترجم الحديث عن الترجمة إلا باعتبارها التجربة التي تؤسس كيانه وذاته باعتباره كيانا متعددا وحواريا وثقافيا.

حين يتحدث المترجم عن الترجمة فهو يتحدث عنها باعتبارها لغة تخترقها غيرية اللغات الأخرى. إنه يعيش أكثر التجارب الكتابية لَبْسا وأكثرها مدعاة للتساؤل والريبة والحذر والنقد والهجاء[1]. وربما كان المترجم لذلك يعيش مفارقة بين الممكن والكائن وبين الوجود والانمحاء، بكل بساطة لأنه يكون وراء كل التحولات العميقة التي تعرفها الثقافات، ويمنحها نسغ الانفتاح والانعطاف ومجاوزة الذات.

حديث المترجم عن الترجمة إذن سيرة ذاتية للتحول الثقافي والانفتاح وجسد الثقافة المتعدد. إنها سيرة مطبوعة باللبس والاختلاف والمرايا والأقنعة. لذا يعيش المترجم دوما في اللاتحدد: لا تحدد علاقته بالآخر التي قد تخلق الريبة حول اختياراته، ولاتحدّد نصه لأنه يعتبر دائما خاضعا للظرفية ولا يُمنح المكانة التي تعود له. ثم أخيرا ذلك النقد المستمر الذي تتعرض له حتى أكثر الترجمات نجاحا من قبل أناس لم يدسوا أبدا أناملهم في حبر الهوى الترجمي ولم يكتووا بآلامه.

الترجمة مجاز الوجود بامتياز وحركيته التي بها يتنقل من المحسوس إلى المعقول ومن الشيء إلى الفكرة. وليس من قبيل اللعب على الكلام ولا على السجلات أن تكون الترجمة مرادفة للفهم[2] وأن يكون التصور العام والعمومي للترجمة تعلقا بالانتقال من مجال إلى آخر في فضاء الفكر والتفكير، من الأشياء إلى الكلمات والعكس بالعكس. بيد أن هذا التصور الترجمي الأصلي لصيق باللغة، من حيث إن العبارة عبور كما يقول ابن عربي، وأن الترجمة تتم داخل اللغة الواحدة قبل أن تتم بين اللغات[3].

لقد غدا التفكير في الترجمة اليوم ضرورة داخلية للترجمة نفسها، كما كان عليه الأمر في ألمانيا الكلاسيكية والرومنسية. وبالرغم من أن هذا التفكير لا يقدم

نفسه باعتباره "نظرية" لكنه يشير إلى كون الترجمة تنحو إلى أن تصبح ممارسة مستقلة يمكنها أن تحدد نفسها وتموقعها بنفسها، ويمكنها من ثم توصيلها ومقاسمتها وتعليمها. من الضروري إذن اليوم التأمل في هذا الوضع الاعتباري المكبوت للترجمة وفي مجمل "المقاومات" التي يشهد عليها. فإذا كان هدف الترجمة يتمثل في الانفتاح على الآخر وإخصاب الذات عبر وساطة الأجنبي، فهي لا تزال تصطدم اصطداما عنيفا بالبنية المتمركزة عرقيا لكل ثقافة أو بتلك النرجسية التي تتسم بها كل ثقافة في أن تكون أو أن تظل كلا خالصا غير هجين. ففي الترجمة ثمة شيء من عنف التمازج يقوض كل انغلاق ثقافي على الذات. إن جوهر الترجمة هي أن تكون انفتاحا وحوارا وتمازجا وانزياحا عن المركز. إنها تتطلب العلاقة وإلا فهي لا شيء.

هذا التناقض بين الهدف الاختزالي للثقافة والهدف الأخلاقي الإيثيقي للترجمة يخترق كل المستويات. وهو بالضبط الخلفية الصراعية التي تجعل الترجمة رهينة نظريا وواقعيا بالمترجم أي بالذات المترجمة وبالرغبة الترجمية باعتبارها كما قال نوفاليس غريزة أو حافزا[4].

إن التفكير في الترجمة اليوم رهين بالتفكير في المترجم لا باعتباره أصلا للترجمة ولكن باعتباره نتاج وضعية الترجمة. فقد جرت العادة أن ندرس المؤلف وتكوين النص ونجعل من المؤلف محفلا تداوليا، في الحين الذي يظل المترجم فيه غارقا في المجهولية العمياء عماء القارئ والنص تجاه المترجم. وليس من قبيل الادعاء القول بأن وضعية الترجمة بما هي جُماع الرغبة الترجمية والعلاقة بين المترجم ونصوصه هي التي تحقق التعدد والاختلاف الذي تحمله الترجمة في صلبها. فالمترجمون حَواريو حوار الثقافات، وهم خالقو الآفاق المتجددة التي تنجم عن كل ترجمة جديدة وعن كل استنبات فكر وتفكير جديدين ومختلفين في صلب اللغة التداولية الثقافية المحلية.

يحدد أنطوان بيرمان هذه الوضعية الترجمية كالتالي: "يقيم كل مترجم علاقة خصوصية مع نشاطه الخاص، تتمثل في "تصور" معين أو إدراك لفعل

الترجمة ومعناها وصيغها. وهذا "التصور" أو "الإدراك" ليسا شخصيين بشكل خالص بما أن المترجم يكون فعليا موسوما بخطاب تاريخي واجتماعي وأدبي وإيديولوجي عن الترجمة (والكتابة الأدبية) فالوضعية الترجمية هي بهذا المعنى " صك تراض" بين الطريقة التي تدرك بها الذات غريزة الترجمة، ومهمة الترجمة والطريقة التي بها "استبطن" الخطاب المحيط به (ال"المعايير"). والوضعية الترجمية باعتبارها تراضيا هي نتيجة بلورة؛ إنها وضع المترجم لنفسه إزاء الترجمة، وهي فعل وضع حين يتم اختياره (لأن الأمر يتعلق باختيار) يربط المترجم إلى ما يشبه القسَم"[5]. من ثم لا وجود لمترجم من غير وضعية ترجمة. ولا يخفى أن محددات هذه الوضعية بكل مكوناته الثقافية واللغوية وما يرتبط بها من وضعية لغوية خصوصية ووضعية كتابية هي ما يمكننا من تصور نظري ممكن لذات الترجمة باعتبارها مدخلا أساسا لحوار الثقافات.

ومن ثم أيضا، يمكننا اعتبار أن أي بحث في المترجم وعنه هو بشكل ما بحث عن فعل الترجمة بوصفه مختبر حوار الثقافات الفعلي الذي يتجاوز من حيث هو كذلك ميتافيزيقا الأصل والهوية والوحدة والأحادية والانغلاق والتمركز العرقي والثقافي.

ترجمان الأشواق

يكفي الواحد منا أن يقرأ بمتعة العاشق كتاب ترجمان الأشواق لابن عربي ليجد فيه، وفي امتداداته في الفتوحات المكية، العديد من العناصر التي تهم من قريب أو من بعيد الترجمة من حيث هي عبور، وموقع المترجم بوصفه برزخا ومتخيل الصورة باعتباره لقاء بالنص الآخر والعبارة باعتبارها عبورا.

إن الترجمة ليست وضعية حالةٍ. إنها أصلا فعل مستمر يوجد في حاضر أبدي مسكون بما يسميه هايدغر بالمخاطرة[6]: مخاطرة فعل الترجمة نفسه،

والمخاطرة بالنفس في عملية الترجمة ذاتها. وتتمثل هذه المخاطرة في كون المترجم لا يولد باعتباره ذاتا إلا مع عملية الترجمة نفسها. وربما كان التباس هذه الوضعية الرهينة بالنقل والهجرة والعبور هو ما جعل الثقافة تنفي لمدة الطويلة المترجم في عدمٍ يحجبه وراء النص الأصل وأوهام أصالته.

لكن بم يخاطر المترجم؟ لا يتعلق الأمر بالمخاطرة هنا بشيء محدد، أي بقيمة من القيم الأخلاقية المعينة أو الفضائل الثابتة المتداولة، وإنما يخاطر المترجم بفعل الهجرة والتهجير التي يقوم بها لكيان لا يعرف الصورة التي سيأخذها في نهاية عملية الهجرة. بهذا المعنى فالمخاطرة هنا مزدوجة بل متعددة:

إنها أولا مغامرة النص في عملية نزوحه التي ستمنحه جسدا جديدا ولغة جديدة وموطنا ليس بأقل جدة، ومغامرة بفعلٍ ليس دائما محمود العواقب. بل إنها عملية استئصال للتوجس من الأجنبي ونسج ألفته في هوامش الثقافة المحلية باعتبارها هوامش قد تتحول مع الزمن إلى مراكز فاعلة ومحفزة. هذه العلاقة الائتمانية[7] هي أصلا علاقة عشق ومحبة وضيافة وإضافة للآخر، من حيث إنها مجاوزة دائمة لكل المسبقات والأحكام الجاهزة التي تتحكم في محيط المترجم الثقافي في النظرة للآخر باعتباره دخيلا. من ثم تتمثل عملية الترجمة في تحويل ما يعتبر دخيلا إلى كيان فكري ينتمي بشكل أو بآخر إلى صلب تلك الثقافة من خلال لبوس اللغة.

من هذا المنظور تكون عملية الترجمة فعل مسرحةٍ يعيد ترتيب الخارطة الثقافية كي يجد فيها النص المترجم موطئ قدم ويسلك فيها حياته الثقافية الخاصة باستنبات جذور ممكنة للتلاقحات الفكرية والوجدانية والسفر في ذاكرة الآخر.إن عملية المشهدة mise en scène التي يقوم بها المترجم ليست فعلا مفكرا فيه، بل هي أقرب لما سماه ألثوسير بالفلسفة العفوية للعلماء. إنها ضرب من اللاوعي المصاحب للترجمة، خاصة وأن اللاوعي نفسه يقوم على عملية الترجمة نفسها باعتبارها تنقيلا. لذا، تتأسس ذات المترجم هنا بالضبط في خضم

هذه المغامرة المحمولة على الرغبة في النص الآخر والتي تتحول تدريجيا إلى عملية مأساوية بكل معاني الكلمة.

تنهض مأساوية العمل الترجمي على عملية أشبه بالقدر. إنها تتمثل في كونه مصابا بالرغبة في التملك. ولذلك أخطأ تاريخ الثقافة العالمية حين اعتبر المترجم أشبه بالقن أو العبد. أو هو أخطأ أكثر حين اعتبر هذا العبد الخدوم بلا ذات وبلا فكر وبلا شخصية مستقلة. والحال أن المترجم كيان مأساوي من حيث إنه يصارع بشكل تراجيدي من أجل قيم عليا في عالم منحط كما جاء بذلك الرمنسيون الألمانيون (وربما لهذا الأمر كانت الترجمة إحدى مشاغلهم الأساسية). وهو يصارع بلا مساومة من أجل التملك الرمزي لنص الآخر كي يستبطنه في ذاته وذات لغته وثقافته، ضدا على الصعوبات اللسانية والفكرية والثقافية المقاومة لخصوصيات الكيان المترجَم.

وربما كان تشبيه المترجم بالمرأة أو بالعاشق المجنون أو بمن سماهم النيسابوري بعقلاء المجانين أقرب إلى مضمون عملية التملك التراجيدي هذه. فالرغبة الترجمية رغبة عارمة أعتى من المحبة والحب وأقرب إلى الهوى. إنها علاقة فتنة وافتتان تتبلور أبعادها الثقافية في جوهر هذه العلاقة العاطفية الفكرية. ألم يقل ابن عربي إن ثمة الحق والخلق وبينهما المرأة في الموقع بين الاثنين؟

ومن ثم تبدأ الهجرة المضاعفة التي تفصح عنها الترجمة من حيث كونها تتبع مسارين متقاطعين:

- مسار هجرة الرغبة الترجمية، لأن المترجم لا يعشق إلا الغريب والأجنبي ولا يصاب إلا بفتنة الآخر، وفيها يكون المترجم قد اختار موطن رغبته (أو هو الذي اختاره بالأحرى) وداخل مغامرة التعرف والاستكشاف وشغَّل استراتيجيته الواعية واللاواعية. بل إن الكثير من المترجمين يختارون مناطق نائية في الثقافات الأخرى ويقع هواهم على نصوص غير معترف بها حتى في الثقافات التي احتضنتها، فيخدمون بذلك وبشكل مضاعف ثقافتهم وثقافة النص المترجم، إذ يفتحون عيون هذه الأخيرة على أهمية ذلك النص...؛

ـ ومسار العودة المهاجرة التي يكون فيها النص ضربا من التواصل المركب، مع الثقافة التي ينتمي إليها، ومع اللغة المزدوجة المنطلق والهدف، ومع الآخر باعتباره ذاتا ثاوية في النص ووراءه.

ولا يمكن لهذه الرحلة المضاعفة أن تتم لو أن موقع المترجم لم يكن موقعا في البرزخ الفاصل والواصل بين النصين، ذلك المستقر الآمن في ثقافته ككيان موجود سلفا، وذلك الذي يوجد قيْد الولادة العسيرة في مسار تهجير تقوده ذات يقظة إلى الاختلاف اللغوي والثقافي والحضاري.

لنعد إلى ابن عربي لنزج أنفسنا معه معه في البرزخ باعتباره أيضا عالم الصور والخيال ومن ثم عالم الرغبة. بهذا المعنى فالمترجم صورة، أو هو بالأصح مجاز كبير للتواصل بين عالمين، عالم النص الأصل وعالم النص المستقبل. إنه صورة نشيطة وقارئة ومنتبهة إلى موقعها البرزخي ذاك. بل إنه صورة ذاته التائقة دوما وبشكل أنطولوجي إلى تعمير الفواصل بخطاب ضمني وغريزة آسرة تجعله يسكن مناطق التلاقح والعبور ويؤجج مداراتها ومتاهاتها. إنه فعلا صورة لأنه لا يوجد إلا بفضل ذلك الموقع الذي يعيش فيه ضربا من التأرجح بين الوجود والكمون. وجود النص المترجم وإمكانية الترجمة باعتبارها فعلا راديكاليا للتواصل الثقافي.

بيد أن هذا البرزخ في عالم الترجمة يتمثل في عشق لسانين وفي نوع من الحَوَل الثقافي الذي يجعل للمترجم عينا على ثقافته وأخرى على ثقافة الآخر وفي استبطانه الأكيد للثقافتين معا. من ثم يكون الفعل الترجمي أقرب إلى هذه الديانة الجديدة عبر عنها ابن عربي في الأبيات التالية من ترجمان الأشواق:

لــقد صار قلبي قابلا كل صــورة	فمــرعى لــغزلان ودير لــرهبان
وبيت لأوثــان وكعبــة طائــف	وألــواح تــوراة ومصحف قرآن
أدين بدين الــحب أنى توجــهَّتْ	ركائبــه فالحب ديني وإيماني[8]

إنها ديانة مجازية شاملة لأن المترجم أصلا ضد التعصب اللغوي والثقافي، وكيان خارج حدود التصنيف الثقافي، لأنه بمجرد ما يمارس فعل الترجمة يغدو بالضرورة منتميا إلى الثقافتين معا لأنه يشدهما بحبل يتصارع فيه المعنى واللغة، والأصل أو المصدر والمنتهى والحياة والموت. بل إنها بالأحرى نظرة تعددية، ذلك أن الترجمة كيان هجين يصوغ وجوده من حركة الجر والتنقيل. وهي من ثم لا جوهر لها ولا يمكنها أن تشكل موضوعا لميتافيزيقا معينة. الترجمة تعدد بامتياز لأنها لا يمكن أن تختزل في الواحد. وبالرغم مما أشيع عنها من طابع تقني وصناعي فهي إعادة خلق وابتكار متجدد يصيب بعدواه الكتابة ويحررها من أقانيمها ويخلق هوامش جديدة للإبداع انطلاقا من الآخر.

من هذا المنطلق، وتبعا لذلك، يمارس المترجم السياحة بمعناها الصوفي ويصوغ لنفسه مراتبه الخاصة، ويشكل مكتبته التي توسع عالم الكتابة وعالم الكاتب وتحوله بالضرورة إلى كاتب وإن بشكل افتراضي وممكن.

مديح الظل العالي

ثمة أمر في الثقافة العربية، ربما تكون قد ورثته عن الثقافة العالمية، غدا محيرا ومثيرا للتساؤل. فالقارئ تعود على "استهلاك" الترجمة وكأنها ملك مطلق لمؤلفها الأصلي، معتبرا المترجم في أحسن الأحوال ذلك الصانع الذي يشكل منطقة عبور محايدة للنص، فلا هو بموجود ولا هو بغير موجود. إنه ذلك المعبر السكوني الذي تكمن وظيفته الأساسية في الانمحاء باستسلام وراء النص المعطى للقراءة، إن هو "نجح" في استنقاله.

وحين تكون الترجمة قابلة للنقد، ونقد الترجمة كما نعلم لصيق بوجودها، فإن المترجم يغدو ذلك الخديم للمؤلف الذي إذا نجح إلى حد ما في إرضاء الجمهور سارت جودة النص المترجم إلى المؤلف الأصلي، وإذا لم ينجح في ذلك صار ذلك الأجرب الذي يتم إفراده وإبعاده عن مجال قداسة النص الأصلي.

يغدو المترجم بهذا المعنى وجودا هلاميا لا ذات له ولا رغبة له، ولا كيان له خارج دائرة المؤلف باعتباره المحفل الوحيد القابل للاعتراف الميتافيزيقي. وحين يتم الحديث عن المترجم، فإن ذلك يتم بالعلاقة مع درجة المضاهاة (والكلمة فقهية لاهوتية تُعتبر حدا) التي يمارسها مع المؤلف، بحيث لا يعتبر سوى صدى لصورته، وتقاس جودة ترجمته بقدرته على قياس نفسه بالنص الأصل. والحال أن هذه المفارقة الميتافيزيقية المرتبطة بماهية النص الأصل والمصدر تكشف عن مجموعة من الصراعات الخفية والمعلنة التي جعلت وضعية الترجمة دائما وضعية إشكالية:

فهي إما وضعية صراع، وبهذا الصدد يقول أوغست فون شليجل مترجم ثربانطيس إلى الألمانية: "الترجمة عبار عن صراع ثنائي حتى الموت لا يمكن إلا أن يلقى فيها حتفه من يترجم أو من يترجم"، أو هي علاقة قاصرة تجعل الترجمة فعلا نافلا والنص المترجم مستلبا عن ذات القائم به. أو هي في أحسن الأحوال اعتراف بالترجمة لا بالمترجم باعتباره المحفل الذي يشكل ذات الترجمة ومقصدياتها.

إن إعادة النظر في هذه المسبقات لا يمكن أن يتم إلا بخلخلة مجموعة من النظرات الاعتبارية التي تشكل بصورة عميقة الأساس المعياري للوضعية الملتبسة للترجمة والمترجم:

- ثنائية القابلية للترجمة واستحالتها،
- الترجمة الحرفية وترجمة المعنى،
- ثنائية الأمانة والخيانة.

وحين يكون النص أقرب إلى الاستحالة في الترجمة، أو ممتنعا متمنّعا، فإن المترجم الكاتب يكون أقرب إلى المؤلف من حبل وريده، لا لكونه يتنطع للاستحالة والمستحيل، ولكن لأنه يضع نفسه في موقع النّدّ الذي يسلك سبيل الاستحالة مرتين: لأنه يعيش كثافة النص الدلالية والفكرية والفلسفية أو الشعرية، ويعتبر نفسه في موقع إدراك لمجمل تأويلاتها، كقارئ من جهة، ولأنه يغامر في ترجمة هذه القراءة إلى تحويل، باعتبار أن كل ترجمة نقلا وتحويلا.

هنا بالضبط يعيش المترجم في مقصدية الترجمة هذه وضعية هرمينوسية تتسم بالتفاعل وتفتح الأفق الممكن للنص كي يوسع من أفق فاعليته. فحين قرأ الجمهور الفرنسي كتاب الوجود والعدم لسارتر لم يكن أحد يتوقع أن يكون وراءه نص آخر هو الوجود والزمن لهايدغر الذي سبقه إلى الوجود بما يناهز الثلاثين سنة. وحين ترجم كتاب هايدغر سنوات بعد ذلك حجب بشكل كبير كتاب سارتر وغدا المرجع الفعلي في هذا المضمار بالرغم من الأهمية التي ظل يكتسيها كتاب سارتر. بمعنى أن الترجمة تعيد إضاءة الاقتباس والتناص إضاءة جديدة وتعيد كتابة تاريخ الأفكار من جديد.

ثمة دائما صراع خفي بين المؤلف الاعتباري والمترجم باعتباره مؤلفا مفترضا. فالنص المترجَم، حتى ولو كان في عداد المخطوط الذي لم يلق بعد سبيله إلى النشر، يؤسس موقعه المؤلفي actoriel في ثقافته انطلاقا من المؤسسة الثقافية ومكوناتها واعتباراتها الإيديولوجية وغيرها. يبدأ الصراع أصلا في النزوع الرغبوي في الترجمة، أي في علاقة القراءة التي تولد فتنة العبور والهجرة والتهجير. ولذلك عادة ما يمارس المترجم ضربين من القراءة: القراءة المتلقية التي يتشارك فيها مع كل قارئ عادي والتي تكون في أصل الرغبة الترجمية والامتلاك الترجمي، والقراءة الترجمية التي تعتبر قراءة من نوع خاص لأنها قراءة تفكّ النص وتصل إلى خلاياه ومسامه وتشرحه تشريحا وتفككه تفكيكا. فالترجمة أفضل طريقة لتعلم القراءة من هذا المنظور.

الامتلاك الترجمي دائما رغبة تُتجاوز فيها سلطة اللغة الأم وسلطة اللغة الثانية، أي لغة النص القابل أو المؤهل للترجمة. إنه يكون مقصدية في البداية ليتحول إلى حركة جارفة خلال الفعل الترجمي. يؤكد فورتوناتو إسرائيل هذه المسألة بقوله: "كل ترجمة هي تملك، سواء كانت جيدة أو سيئة، وهذا التملك هو نتاج إكراه بالمقدار نفسه الذي هو نتيجة حرية"[9]. بيد أن هذا التملك هو تملك نشيط لأنه يشتغل في اللغة وبها، وهو ليس أعمى لأنه لا يُكرِه النص على تقبل اللغة الهدف بقدر ما يسعى إلى المؤالفة بين اللغتين. التملك الذي نعنيه

هنا تملك كريم أو تملك الضيافة اللغوية الذي يسعى بالنص الأصل إلى أن ينسى أصله ويتعالى عليه[10]. فالترجمة بهذا المعنى غواية آسرة[11] لأنها لا تكون كذلك إلا إذا جعلتنا نستغني عن النص الأصل وننسى وجوده في لغته الأم[12].

هكذا يغدو المترجم سيد اللعبة وضحيتها في الآن نفسه، لأن المغامرة الخطرة التي تحدثنا عنها تمس كل شيء: فاللغة الهدف تصاب بعدوى اللغة المصدر، والمدلولات الثقافية والأمثال والمفاهيم تخرج من عنق زجاجة لتدخل أخرى فتكون العدوى شاملة. تطاوع لغة المترجم النص المستهدف وتطوع هذا الأخير للغتين ومجالين مفهوميين مختلفين ولوضعيتين تواصليتين متغايرتين. وفي هذه العدوى الشاملة يتم حوار الثقافات بشكل عيني ويتحول المترجم إلى مؤلف للنص الذي يترجم لأنه بكل بساطة يعيد كتابته وفقا لمجموعة من المكونات الخصوصية التي تشكل الذات المترجمة: العلاقة بالكتابة، التجربة الترجمية، الحساسية اللغوية، المعطى الثقافي والفكري، امتلاك اللغة والثقافة التي يترجم منها وتلك التي يترجم إليها.

بل لنقل في هذه الحالة إن المترجم مؤلف من نوع خاص، لأنه يمنح حياة جديدة للنص. إنه يشبب النص كما قال غوته. من ثمَّ كانت الترجمات توسيعا لمدى النص وإعلانا لعالميته واستنباتا له في ثقافات لم يحلم المؤلف الأصل أبدا أن يكتب بلغاتها.

يمنح المترجم للنص صورته وجسده: أعني صورة النص وجسده وصورة المترجم وجسده[13]، فيتحول النص إلى النص نفسه وإلى نص آخر يعيش اختلافه عن ذاته من لغة إلى أخرى منفلتا بذلك من منطق التطابق الميتافيزيقي مع النفس كأصل مطلق. بذلك تكون الترجمة وسيطا يمر عبر ذات المترجم ورغبته ولذّته أيضا. إنه وسيط نشيط لا يكتفي بالتمرير وإنما يبتغي التعبير.

إذا كانت سمة النص الأصل أحاديته الشحيحة، فإن المترجم كائن كريم ومضياف يتقاسم ثقافته ولغته وجسده مع الأجنبي باعتباره ضيفا ممكنا ودائما على رحابة لغته وثقافته. والدليل على ذلك أن النص إذا كان قابلا قبوليا افتراضيا للترجمة فإن اسم المؤلف هو ما يستحيل ترجمته ليبقى وثيق الصلة

بلغته وثقافته. فما يترجم ليس المؤلف وإنما النص، وليس الاسم وإنما ما ينتجه الاسم. كما أن اسم منتج الترجمة أو المؤلف الثاني هو نفسه لا علاقة له بالنص المترجَم أو بالترجمة؛ إنه الإضافة الاختلافية التي تحدث عنها دريدا التي تجعل الضيف ضيفا والمضيف مضيفا. أما النار التي يوقدها المترجم تعبيرا عن رغبته الترجمية فإنها تظل موقدة وصياح كلاب رغبته هي حاسة الشم التي بها يتم الإعلان عن فعل الضيافة لا باعتبارها فعلا عارضا وإنما باعتبارها سلوكا وجوديا يشكل ضربا من نقط الاستدلال التي تستدل بها الثقافات على كيان الآخر في صحراء الوجود، حتى لا يكون التيه والبلبلة قدرنا في بابل.

وبهذا المعنى تكون الترجمة وممارستها تجاوزا لبابل، وكثافتها في ثقافة ما تعبيرا عن قوة هذه الثقافة وصلابتها وانفتاحها. وتكون قلة الترجمات تعبيرا عن انغلاق تلك الثقافة واعتدادها بنفسها وتمركزها حول نقط ضعفها.

إن الضيافة الترجمية تمنح للمترجم موقعا نديا بالعلاقة مع نص الأجنبي، وتحول التخوم التي يتفاعل فيها المترجم معه إلى تخوم نشيطة للفعل والتفاعل، حتى لو اضطر ذلك المترجم إلى أن يذبح أعز ممتلكاته فيتقاسم دمها مع الأجنبي لتسري دماء جديدة في الثقافتين معا.

يتبدى إذن أن علاقة الضيافة هذه هي ما يمكّن المترجم من أن يغدو مؤلفا ممكنا للنص لأنه صانع عملية الضيافة وناسج فعلها. وحين يخطو النص المترجم خطواته الأولى في تربته الثقافية الجديدة يكتب له وجود جديد يتمثل في كون المترجم يمنح للقارئ متعة قراءته وذكاءها واستراتيجياتها التأويلية التي من خلالها يغدو النص قابلا للترجمة.

وفي كل ترجمة ليس ثمة فقط نسبة من الخسارة والربح وإنما أيضا، إلى جانب ذلك، ما تكشف الترجمة عنه أحيانا بحيث يتبدى ثمة شيء ما في النص الأصلي لم يظهر في اللغة الأصلية. الترجمة تحرك النص حول نفسه وتجعلنا نكتشف جانبا منه لم يكن ظاهرا للعيان. بل إن الترجمة حين تتجاوز الأصل فإنها بذلك تنفذ إلى لاوعيه من خلال وعي ثقافي جديد يحرر فيه مكبوتاته. "إن

الترجمة الحقيقية تسعى إلى أن تموقع نفسها على قدم المساواة بالرغم من أن مراحل الوساطة طويلة وملتوية. حين تتجاوز الترجمة الحقيقية الأصل فإنها تجعلنا ندرك أن النص الأصل يخفي ممكنات ومخزونات أساسية لا يكون هو نفسه واعيا بها"[14].

بهذا المعنى لا تشكل الترجمة فعلا حواريا بين الثقافات في اللغة ومن خلالها، وإنما أيضا فعلا تخصيبيا لها يمكن المنتَجات الثقافية من خلال مجاوزة الحدود من استكشاف ذاتها من جديد وخلق علاقة جمالية جديدة مع نفسها ومع الآخر؛ إذ الترجمة دعوة متجدِّدة للترحال واستبدال بشرة النصوص، والعيش في صور ومتخيلات مغايرة بل وعيش حيوات أخرى. بل إن عالمية النصوص لا يمكنها أن تتم من خلال لغة واحدة مهما كانت عالميتها، وإنما أساسا من خلال كل اللغات حتى أقلها انتشارا. آنذاك يغدو النص في حوار دائم مع نفسه من خلال نَفَس المترجم الذي يمنح النص الأصل شفاهه كي يتكلم بها من غير تلعثم كما لو كانت لغته... وذلك هو المبتغى.

الهوامش

[1]. قرأت بالصدفة مقالا نقديا عن الترجمة في إحدى المجلات العربية، وراعني الطريقة التي يمارس بها نقد الترجمات حتى حين تكون قد أفلحت بشكل غير منتظر في "نقل" النص إلى لغة الضاد. أقدم هنا مثالا عن نوع هذا النقد، في الوقت الذي تطور فه في العقود الأخيرة، على غرار ما يسمى نقد النقد، نقد الترجمة وغدا يمتلك مجاله الخاص به في حقل الدراسات الأدبية واللسانية. وهو مثال ساخر ومفارق عن هذه الريبة المستشرية في عالم الثقافة بخصوص المترجم الكاتب: "سنقدم بداية بعض الترجمات التي تمكنت من المحافظة على تلك الخصوصية اللغوية. ومع أنه من الصعوبة أن نحدد ما إذا كان المترجم قد نجح بسبب إدراكه لأهمية تلك الخصوصية اللغوية، وبالتالي خصائص النوع، أو أن الترجمة الصحيحة كانت محض مصادفة، فإننا سنعرض لبعض الجوانب التي تشير إلى نجاح الترجمة وأخرى تشير إلى فشلها". د. عفاف البطاينة، الترجمة: تطويع أم تغريب للنص؟ تقاليد النوع الأدبي قبل وبعد الترجمة، عالم الفكر، مجلد 32، ع. 1، يوليو شتنبر 2003. ما الذي يتبقى للمترجم قوله سوى أن أفضل نقد للترجمة هو القيام بالترجمة؟

[2]. Georges Steiner, *Après Babel*, Traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer et Pierre -Emmanuel Dauzat, Albin Michel, Paris, édition 1998, p. 405.

[3]. يركز التصور الفلسفي للترجمة على هذا المفهوم العمومي الذي يجعل كل شيء ترجمة (غادامر ودريدا مثلا). كما أن من بين من تطرقوا للترجمة من طبقوا هذا المفهوم نفسه على الترجمة (جورج ستاينر). بيد أن الترجمة قد تتم بين عناصر الثقافة الواحدة كما هو الأمر في الثقافة المغاربية بين العربية

والفرنسية والأمازيغية في النص الواحد، خاصة منه المكتوب باللغة الفرنسية. وقد كان عبد الكبير الخطيبي من أوائل من أثاروا الانتباه لهذا المكون الترجمي في هذا الأدب وفي كتابته هو تحديدا. انظر بهذا الصدد:

Abdelkébir Khatibi, *Maghreb pluriel*, éd. Denoël-SMER, 1983, p. 179 et supra.

أما ترجمة هذا الأدب، فإنها تعيش تجربة ترجمة مضاعفة كما حللنا ذلك باقتضاب في مقالنا عن: "الترجمة والكتابة: من الفكر إلى التخييل"، مجلة ترجمان، 1996، ع.2، ص. 65.

(4). A. Berman, *Pour une critique des traductions: John Done*, Gallimard, 1995, p. 75

يستعيد بول ريكور هذه القضية قائلا: إن هذه الرغبة تتجاوز ثنائية الضرورة والنفعية". انظر مقالته الهامة:

Paul Ricoeur, « Le Paradigme de la traduction », in *Esprit*, n° 253, juin 1999, p. 14.

(5). أنطوان بيرمان، المرجع السابق، ص. 74-75.

(6). M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard/Tel, 1962, p. 338.

(7). ذلك هو تصور والتر بنيامين الذي يعتبر الترجمة دينا ومهمة المترجم مسؤولية إزاء الأصل. انظر نقد دريدا لهذا التصور في: « Des tours de Babel », *in Psychè, l'invention de l'autre*, op. Cit.

(8). ابن عربي ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، 1966، ص 43.

(9). Fortunato Israël, « Traduction littéraire: L'appropriation d'un texte » in: *La liberté en traduction*, Actes du colloque international tenu à l'E.S.I.T.,7-8 et 9 juin 199à, Didier Eruditions1991, Paris, p. 18.

(10). كنا قد أطلقنا هذا المفهوم في الترجمة في اللقاء الحواري مع جاك دريدا بمدينة الرباط سنة 1995. ولسوء الحظ، فإن الصيغة العربية للقاء التي نشرتها

دار توبقال لم تتضمن ترجمة لمداخلتنا التي كانت بعنوان: "اللغة وضيفها، ملاحظات على ترجمة جاك دريدا للغة العربية". لكن بإمكان القارئ العودة إلى الرد الذي قام به جاك دريدا على هذه المداخلة والتي أخصبت بشكل كبير هذا المفهوم في صيغته الفلسفية العمومية وبالعلاقة مع الترجمة. انظر: لغات وتفكيكات في الثقافة العربية، لقاء الرباط مع جاك دريدا، ت. ع. الكبير الشرقاوي، توبقال للنشر، 1998.

(11) . يتحدث جاك دريدا عن هوى الترجمة العاشقة حسيا قائلا: "... هناك حيث هوى الترجمة يأتي ليلحس، كما يمكن أن نلحس لهيبا أو لسانا عاشقا: بالاقتراب أكثر ما يمكن للعدول في آخر لحظة عن الاقتياد أو الاختزال، عن الاحتراق أو الاستهلاك، تاركين الجسد الآخر كما هو؛ لكن من دون أن نكون، على شفا هذا العدول أو هذا التراجع، قد أظهرنا الآخر في نور اللهب أو تبعا لمداعبة اللغة".

J. Derrida, « Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?" 15e assises de la traduction littéraire, d'Arles, Actes-sud, 1998, pp. 21-22.

(12) . قصدية الترجمة هي أن تعفينا من قراءة النص الأصلي:

Inês Oseki-Deprès, *Théories et pratiques de la traduction*, Armand Collin, 1999, p.17

(13) . يقول دريدا: "ثمة الجسدي في الترجمة":

J. Derrida, "Qu'est-ce qu'une traduction "relavante?", op. Cit, p. 25.

(14) . Georges Steiner, *Après Babel*, op. Cit, p. 410.

الترجمة المضاعفة
التجـربـــــة والـــسيـاق

كلمة وحكاية...

أتتني فكرة هذه المقالة من سؤال وسياق ومن ترجمة حرفية وانسياق. أما الأول فيتعلق ببداية ممارستي للترجمة في أوائل التسعينيات. وكان الراحل عبد الكبير الخطيبي وقتها قد اتفق مع الروائي الفرنسي المعروف كلود أوليي على ترجمة روايته Marrakech Medine (مراكش المدينة)[1] إلى الفرنسية وانتدبني لذلك. ولهذا الغرض حصلت على منحة تمكنت بمقتضاها من أن أجالس المؤلف في بيته في جنوب باريس مدة للتحاور بشأن الترجمة.

دار بنا الحديث عن مراكش وعن سنوات عيشه بالمغرب في الخمسينيات، واعتماده على الصور الفوتوغرافية في وصف الأمكنة واستعادة الأيام التي وصل فيها إلى المغرب صحبة زوجته التي كانت قد عينت حينها مدرِّسة بمراكش، وعن المفكر والمستعرب المعروف جاك بيرك الذي كان حينها حاكما في السلطة الاستعمارية، وهو ما لا يعرفه إلا القليلون. ثم بعد أسئلة اختبارية عديدة بادرني كلود أوليي وهو الذي لا يجهل العربية تماما: "وكيف تترجم عبارة: " le livre de lecture". والعبارة جاءت في سياق يتلو فيه صبيان في كُتّاب آيات قرآنية... كان السؤال أشبه بتحصيل الحاصل لشخص مثلي ردد الآيات وتلاها

وحفظها عن ظهر قلب في "المسيد" بالطريقة نفسها. فقد أدركت للوهلة الأولى أن أولييه قد ترجم حرفيا كلمة "القرآن" للفرنسية، وما كان علي سوى أن أعطل هذه الترجمة لأرجعها لأصلها أي أن أؤولها، والتأويل لغة كما هو معروف رد الشيء لأوله[2]. لكن لماذا سيكتفي المترجم بتعطيل العمل الرائع الذي يقوم به الروائي، والذي يندرج هنا في طابعه الحرفي littéraliste في الجماليات الموضوعية والموضوعاتية والشيئية والظاهرياتية التي مارستها الرواية الجديدة، علما أن أولييه أصغر كاتب في مجموعة الرواية الجديدة. أليست عملية الاستعادة هذه أشبه بالفعل الأصولي الذي ينفي اشتغال الغيرية في صلب اللغة الأصل؟

لكن لنقارب الأمر من وجهة أخرى. قبل ظهور ترجمة الرواية سنة 1996 دعيت إلى مراكش للمشاركة في ندوة في موضوع "مراكش في الأدب العالمي". وكنت طبعا سأتحدث عن هذه الرواية الرائدة والمعقدة. لكن أحد المشاركين قبلي اختار أن يقدم للحاضرين مقاطع مترجمة من بعض النصوص، ومن ضمنها المقطع الذي أشرت إليه سالفا. وهكذا، كانت ترجمته لعبارة " le livre de lecture" بكتاب القراءة أو التلاوة لا أتذكر... معطلا هو بدوره المعنى الأصل والترجمة التي قام بها كلود أوليي... حينها أدركت الاختبار الذي مارسه معي كلود أوليي...

أي المقاربتين إذن هي الأصح؟ أهي الترجمة التي ترجح كفة الدال أم تلك التي ترجح كفة المدلول؟ أم ترجمة تسعى إلى الجمع بين الاثنين وكيف لها ذلك؟ تلكم هي الأسئلة الإشكالية التي تضع المترجم في وضعية حرجة لأنه يتقاسم مع المؤلف الذي هو بصدد ترجمته وظيفة الترجمة...

إن هذه الوضعية تتعقد وتغدو أكثر إشكالية في حالة أخرى تلامس المقدس... وذلك في منحيين: فعنوان الرواية نفسها، يلعب ضمنا برمز النور من غير أن يذكره. إنه يطلق اسم المدينة المنورة: Marrakech Medine على مراكش. وقد يبدو الأمر ضربا من التدنيس. لكن من ينظر لتاريخ تعامل الرحالة مع بعض المدن المغربية، وبالأخص مدينة فاس، يدركون أن بيير لوتي أو

شوفريون مثلا كانوا ينعتونها بالمدينة المقدسة la ville sainte، ويضاهونها بالقدس ومكة والمدينة المنورة نظرا لطابعها الإشعاعي كعاصمة علمية للغرب الإسلامي[3].

تتمثل لعبة الروائي في كونه يضاهي مدينة مراكش بالمدينة من خلال تبني لفظ "Medine " المقابل لعبارة "المدينة المنورة". ومن ناحية أخرى يحيل بشكل آخر إلى لفظ "médina" الكولونيالي الدال على المدينة القديمة. وفي هذه اللعبة المزدوجة والملتبسة يزج بالمترجم في ورطة تتحملها اللغة الفرنسية لأنها لغة ثقافة عقلانية تبيح للفنون أن تتعامل مع المقدسات من منظور المتخيل. أما اللغة العربية، خاصة في العقود الأخيرة، التي عرفت فيها المجتمعات العربية عودة للديني والمقدس في المظاهر والممارسات، بل عرفت فيه بعض المجتمعات العربية بعد ما سمي "الربيع العربي" وصول التيارات الإسلامية إلى السلطة، فإن الترجمة الحرفية لعنوان رواية كلود أولييه (مراكش المدينة المنورة) سيعتبر هرطقة يمكن أن يتصيدها أي واحد ويعتبرها كذلك. أما الترجمة التي اخترناها (مراكش المدينة) فإنها وإن بدت تعطيلا (مرة أخرى) لالتباس العنوان وازدواجه، فإنها مع ذلك تحتضن في العمق اسم المدينة المنورة التي تسمى في المغرب المَدينة؛ غير أن تخفيف هذا المعنى في الترجمة العربية يترك العنوان الفرنسي أشد قوة وتعقدا...

من جهة أخرى، وفي موضع آخر من الرواية، يمارس المؤلف ضربا من الترجمة اللاواعية التي تحول قصص الأنبياء الإسلامية إلى قصص مسيحية. وكان المؤلف حينها حريصا على أن يسجل وعيه ونظرته في الفضاء الإسلامي. وهكذا يمارس المؤلف/الراوي ضربا من الوصف لتصاوير شعبية متداولة عن الأنبياء والصحابة والأولياء، وهي تصاوير منسوخة عن الرسوم التي أصدرتها مطبعة المنار بتونس في بدايات القرن الماضي[4]. وحين يصل المؤلف إلى الحديث عن صورة إبراهيم وهو يمسك إسماعيل والسكين مشهرة، يتم استبدال اسم إسماعيل باسم إسحاق. وبذلك تتم العودة للحكاية التوراتية في عالم إسلامي، لتزج بالمؤلف قهرا في قلب

تصوره الثقافي المرجعي. إن هذه الترجمة اللاواعية هي ترجمة ثقافية، تبين إلى أي حد يمكن للوعي الثقافي أن يكون جاذبا ومؤثرا، وأن يخلق البلبلة في ذهن المؤلف الذي أحس بالحرج وأنا أحدثه سنوات بعد ذلك عن الأمر، معترفا لي أن لا أحد نبهه قبلا للأمر، خاصة وأن حوارنا كانت تفصله عن صدور الرواية أكثر من خمس عشرة سنة.

حكاية اللغة ولعبة الاستحالة

لا يخفى أن الازدواج اللغوي قد تم عيشه في الكتابة المغاربية باللغة الفرنسية بشكلين أساسيين: بشكل مأساوي أقرب إلى الدرامية، وذلكم كان حال العديدين لعل أهمهم عبد اللطيف اللعبي ورشيد بوجدرة، بحيث إن الاثنين معا، وهما عارفان باللغة العربية ومتقنان لها، سارعا في الثمانينيات والتسعينيات إلى الدعوة إلى العودة للغة الأمة، فكانت تجربتهما أشبه بمن يجره التيار إلى أحد الشطين، فاختار النجاة بالعود للشط الأبعد. وعاشها آخرون بشكل مأساوي آخر لكنه مرح (الخطيبي وعبد الوهاب المؤدب) أو مأساوي قاتل كمحمد خير الدين وكاتب ياسين[5].

لا ينفي عبد الكبير الخطيبي الجروح التي تخلقها وضعية الازدواج ولا ما يستتبعها من مفارقات ومن مصادفات. إنه يطالب فقط بتعويض المعاناة وبتحويل الشروخ من خلال اكتشاف جديد للذات والهوية وللآخر. الآخر بما هو أنا، أي بما هو غريب يعيش متعته الخاصة في تملُّك شخصي للغة مغايرة هي هنا اللغة الفرنسية. يقول في تحليله لرواية عبد الوهاب المؤدب "طالسمانو": "هكذ يشتغل ضرب من تعويض المعاناة المزدوجة اللسان: ترحيل التناقضات، تداخل الهويات والاختلافات التي يعقدها اللعبة المشروخة للازدواج اللغوي. إنه ترحيل نحو اليوتوبيا، أي نحو مجال للكتابة ليس بلاواقعي، غير أنه مكان الممكن الإمتاعي"[6].

حين يكتب المغاربي باللغة الفرنسية فإنه يكون غريب اللغة الذي يأتي إليها من فضاء ثقافي مغاير ويمارسها باعتبارها مرآته التي تكشف له عن متناقضاته الداخلية خارج طمأنينة الهوية والتطابق. لذا فإن مفهوم الترجمة الذي يكون لصيقا بكل وضعية مزدوجة اللسان، يغدو في الكتابة نشيطا إلى حد كبير يجعل الخطيبي يعلن: "اللغة الأم تشتغل اشتغالا في اللغة الأجنبية. ومن الواحدة للأخرى تتم بينهما ترجمة دائمة وحوار باطني يصعب الإعلان عنه... أين يرتسم عنف النص إن لم يكن في هذا الملتقى الذي يصعب في الحقيقة المصالحة بين طرفيه؟"[7].

هذه المقدمات كلها لأتحدث لكم عن ظاهرة غريبة من نوعها: الترجمة الممتنعة التي تجعل ترجمة ما ممكنة.

كان احتفاء الخطيبي باللغة في الذاكرة الموشومة واضحا، غير أنه صار فيما بعد مصدرا خصبا تحولت معه اللغة إلى حكاية. ذلكم هو حال "عشق اللسانين"، الذي يحاور مستحيل اللغة والترجمة بين الفكر والجسد وبين الكلمة واللمسة. لنقرأ في مستهل الرواية: "لماذا كان يعتقد أن اللسان أشد جمالا وأكثر رهبة لدى أجنبي؟ هدأ روعه فجأة، حين تبدت له "الكلمة" العربية الدارجة "كلْمة" مع مقابلها العربي الفصيح "كلْمة" ومعها سلسلة كاملة من الاشتقاقات والتوريات التي صاحبت صباه: "كليمة"... عادة الكلمة الثنائية اللغة "كلْمة" للظهور من غير أن تنمحي الكلمة الفرنسية "mot" كانت الكلمتان تتراصدان في داخله، سابقتين الانبثاق السريع الآن للذكريات، وشذرات الكلمات، والمحاكيات الصوتية، والكلمات المتشابكة المتعانقة حتى الموت بحيث تصير غير مفهومة ولا مقروءة. إنه مشهد لا يزال صامتا. وحين سيعن له أن يتكلم فسوف ينغمر في فقدان الذاكرة، يخترقه أحيانا اضطراب رائع يجعله ينسى الكلمات التي لا تنسى في هذا اللسان أو ذلك. كان يفكر في الشمس، وما إن يقوم بذلك حتى ينقلب الاسم من لغة لأخرى من المؤنث للمذكر والعكس...

(...) اللسان المزدوج؟ إنه حظي وهوّتي الفردية وطاقتي الرائعة على النسيان. (...) فليكن كل لسان مزدوجا في لاتوازي الجسد واللسان، والكلام والكتابة، على شفا استحالة الترجمة"[8].

حتى لا يتحول هذا المقال إلى تحليل لما هو غير مرصود له، أسر للقارئ هنا جهارا أني يا ما حولت أن أترجم هذه الرواية الحكاية فلم أتجاوز أبدا الصفحة الأولى. وفي كل محاولة أحسني يتيم نفسي ولغتي بل يتيم ازدواجي اللغوي. ويعلم البعض أني خصصت لهذه الرواية نصف بحث رسالتي في السوربون[9]. بل يعلم الله وربات الترجمة أني لم آلُ جهدا في ذلك... لكن كيف يمكن أن تتم الترجمة إلى العربية والترجمة نفسها موضوع أساس يشتغل على استحالة الترجمة نفسه. إن نص عشق اللسانين يحكم على الترجمة بالاستحالة وعلي كمترجم بضرورة ترك جسد اللغة العربية لعاشقه المتخيل فقط...

بيد أني أخذت بثأري من لعبة الازدواج اللغوي هذه بترجمة رواية أخرى هي نفسها مكتوبة عن الترجمة، وبطلها، علاوة على ذلك مترجم فوري. أخذت بثأري من غير أن أستطيع أن أثأر ليتمي السالف الذكر. لكن السؤال الذي سيطرحه من لم يحظ بالاطلاع على الروايتين هو: لِمَ تنصاع رواية فيما تمتنع أخرى أو تتمنّع على الأقل، حتى لا أجعل الاستحالة هنا أمرا مطلقا؟

نص "حب اللسانين" يغدو عائقا للترجمة لأنه بكل بساطة يتخذ من لغته ومن اللغة الأم مجالا للترجمة والتحليل والتخييل. وهذه اللعبة المرآوية ترمي بالمترجم إلى اللغة العربية خارج إمكان الترجمة. بل إنها وهي تجعل من المؤلف موضوعا للمشهدة الروائية والحكائية، تبني معناها على استحالة الترجمة تلك. وكأن مسرحة الهوية يكون عائقا أمام استعادة تلك الهوية. أو لنقل إن كل لغة قابلة للترجمة إلا إلى ذاتها.

أما رواية "صيف في ستكهولم"[10] فإنها تصرّف الترجمة في مجال لغوي لا يمت للغة المترجم بصلة، مما يجعل تلك البرانية قابلة للترجمة. والحكاية فيها لا تتجسد في اللغة وإنما بها.

يحدث أحيانا أن يعيش المترجم تجربة تتجاوز الازدواج إلى التعقد والتشابك ذي الطبقات الترجمية المتراكبة التي يتحول فيها النص إلى خذروف تحوُّلٌ له عينا المترجم النهائي. وأنا هنا أتحدث عن المترجم النهائي، لأن النص الذي سيقرأه القارئ العربي بوساطتي النشيطة عبارة عن نص يمارس التأويل بشكل متسلسل ولا منته.

هذه التجربة العنكبوتية عشتها بقنفذيتها الشائكة (والعبارة لجاك دريدا) في تجربتين مختلفيتين مع هنري كوربان. تتعلق الأولى بترجمة كتابه المرجعي الخيال الخلاق، والذي صدر في طبيعتين، الأولى مغربية والثانية مشرقية[11]. والثانية بترجمة نصوص ستصدر قريبا عبارة عن مقدمات لنصوص السهرودري.

تتمثل الوضعية الترجمية في تعقدها في ما يلي: كوربان قبل أن يكون مستشرقا واستشراقيا هو أول مترجم لمارتن هايدجر إلى اللغة الفرنسية[12]. ومعلوم أن ترجمة نصوص من قبيل هذه إلى لغة أخرى تتطلب من الجهد المفاهيمي والدقة الفكرية ما جعل هذه الترجمة ماهدة ومؤسسة لمجمل الترجمات التي جاءت فيما بعد. وليس أدل على ذلك من ترجمة مفهوم Dasein بمفهوم être-là وما تمثله العارضة من دلالة عميقة في صياغة المفهوم. ثم صياغة مفهوم historial في اللغة الفرنسية، والذي سيغدو نموذجا لصياغة مفهوم imaginal مقابلا لمفهوم "عالم المثال" لدى ابن عربي فيما بعد.

لكن الانتقال من ترجمة هايدجر إلى ترجمة السهروردي أمر يدعو إلى الحيرة، وفي ذلك يصرح كوربان: "وقد لاحظت بمرح أحيانا الدهشة التي تعتري محاوريي حين يكتشفون أن مترجم هايدغر ومترجم الفلسفة الإيرانية الإسلامية هما الشخص نفسه. وكانوا يتساءلون: كيف انتقل من الواحد منهما إلى الآخر؟"[13]. بيد أن جواب كوربان يسعى إلى توكيد أن ليس ثمة من انعزال للمعارف بعضها عن بعض ولا للغات والقضايا. كما أن الأمر لا يعود إلى المجالات (الدراسات الجرمانية والدراسات الإسلامية) وإنما إلى ما يسميه كوربان "مسعى الفيلسوف" la Quête du philosophe. وهو يوضحه كالتالي:

"والفيلسوف يمارس مسعاه وبحثه في الوقت نفسه على جبهات متعددة، خاصة إذا كانت الفلسفة لا تنحصر لديه في المفهوم الضيق للعقلانية الذي ورثه آخرون اليوم عن "عصر الأنوار". الأمر أبعد من ذلك. فاستطلاع الفيلسوف يلزم أن يشمل حقلا أكثر شساعة يمكن أن تدخل فيه الفلسفة الشهودية لأشخاص كجاكوب بوهم وابن عربي وسويدنبورغ، الخ، باختصار كي تدخل فيه معطيات الكتب المقدسة وتجارب عالم المثال imaginal مثلها مثل كل المصادر المنذورة للتأمل الفلسفي. وإلا فإن عشق الحكمة philosophia سيكون غير ذي علاقة مع الحكمة Sophia . إن تكويني هو في الأصل فلسفي بالكامل، لهذا فأنا في الحقيقة لست لا جرمانيا ولا حتى مستشرقا، وإنما أنا فيلسوف يتابع مسعاه حيثما تقوده الروح. وإذا كان قد قادني إلى فريبورغ وإلى طهران وأصفهان، فإن هذه المدن تظل في نظري "مدنا رمزية"، أي رمزا لمسير دائم"[14].

وإذا كان كوربان قد اتهم خطأ بأن ما قاده نحو السهروردي هو خيبته من فلسفة هايدغر فإنه سيرد بشكل حاسم على هذا الأمر ليجعل مسيره الفلسفي والترجمي والاستشراقي مسيرا واحد متشعبا: "ما كنت أسعى له لدى هايدجر، وما أدركته لدى هايدجر، هو بالضبط ما كنت أبحث عنه في الميتافيزيقا الإيرانية الإسلامية"[15]. ويقول أيضا: " لنمر إلى المعجم الغريب الذي يضعنا هايدغر أمامه، والذي وضع مترجمه الأول إلى الفرنسية في محنة قاسية. أفكر في كلمات من قبيل Erschliessen, Erschlossenheit (الانبثاق)؛ وفي كل المصطلحات التي تعيّن العمليات التي من خلالها تتكشّف صيغ الحضور الإنساني (الدازاين)؛ أفكر في مصطلحات من قبيل Entdecken أي الاكتشاف، و Verborgen أي الكشف عن المستور. وما عشته قليلا بعد ذلك كتجربة، هو أنني وجدت مقابلات لهذه الكلمات في العربية الفصحى للمتصوفة الشهوديين الكبار في الإسلام"[16].

حين نرسم "بروفايل المؤلف" بهذا الشكل، فإنني باعتباري مترجما لهذا المؤلف أجدني في الآن نفسه مترجما لمؤلف لم يكف بدوره عن أن يكون مترجما. هذه الوضعية المركبة، المضاعفة، تجعلني أنا المترجم في وضعية مرآوية، ثم من ناحية أخرى في وضعية لا يمكن أن أحسد عليها. إذ إذا كانت العادة جرت ألا

يتقاسم المترجم والمؤلف مقدرة لسانية مشتركة تتعلق باللغة التي سيترجم إليها النص موضوع القول هنا، فإن المؤلف كوربان شخص يتقن العربية والفرنسية والفارسية، أي يحيط بموضوعه إحاطة شاملة لا تتوفر لدى مترجمه للغة العربية. من ثم ذلك الإحساس بالانسحاق الذي يمكن أن يحس به أي مترجم يتنطع لهذا العمل. وهو انسحاق مركب بدوره، لأنه لا يتعلق بالجانب اللساني كما أبنا عنه، وإنما أيضا بالجانب الفكري الفلسفي. ولعل هذا هو ما جعل كتاب الخيال الخلاق يظل كتابا مرجعيا لكل الباحثين من غير أن يتنطع أحد لترجمته للعربية لما يناهز النصف قرن.

يحس المترجم وهو يمارس ترجمة هنري كوربان، أنه موضوع مراقبة مشددة ومتعددة، يعيشها بشكل حسي ولغوي وفكري: إنه من جهة موضوع رقابة النص موضوع البحث والترجمة، أي نص ابن عربي، في عمقه ودقته ولعبته اللغوية والروحانية والفكرية والشعرية والدلالية، وهو موضوع رقابة في التأويل الفهمي الذي يمارسه كوربان مثل راقص عليه فيمنحه شكلا جديدا، ثم هو موضوع إحراج ومراقبة لأنه مطالب بترجمة لتحليل وتأويل هو في الآن نفسه ينبني على ترجمة لابن عربي إلى الفرنسية، موجهة إلى جمهور وثقافة لها رموزها القريبة من ابن عربي (بوهم وسيودنبرغ، ورايمون لول تلميذ ابن عربي) ولها اصطلاحاتها من قبيل mundis imaginalis المقابل لعالم المثال أو عالم الصور لدى ابن عربي.

إن حالة المترجم هنا تشبه ذلك الشخص الذي يستقل مصعدا زجاجيا لصيقا بالعمارة، بحيث يمكن لأي مار في الشارع أو لأي واحد في الشقق المقابلة أن يراقب حركاته وسكناته وهو يصعد من طابق لآخر أو ينزل من طابق لآخر.

بيد أن هذه الوضعية ليست ذات طابع مأساوي، إنها بالأحرى تجعل المترجم يعيش ضربا من المريدية أو المجاهدة initiation التي تجعله يعيش تجربة جينيالوجيته المزدوجة، من حيث هو بشكل أو بآخر مريد لابن عربي وبالأخص لنظريته في الصورة والخيال، ومريد لكوربان باعتباره مترجما ومحللا

وباعتباره أيضا تلميذا لهايدغر. إن المتعة المضاعفة هنا تتمثل في مسؤولية مزدوجة تجاه الفكري الصوفي وتجاه الفلسفي الهرمينوسي...

ثمة تزاوج أيضا في تجربة المؤلف المترجِم والمترجَم (كوربان) والمترجم المؤلف (كاتب هذه السطور) أي في سيرتهما التكوينية. وبهذا الصدد يقول كوربان: "وقد ذكّر دونيس دو روجمون سابقا وبمرح أنه، في الوقت الذي كنا فيه رفيقيْ الشباب، قد لاحظ أن نسختي من كتاب الوجود والزمن لهايدغر كانت تحمل في هوامشها العديد من التعاليق بالعربية. أعتقد بالتأكيد أنه كان سيكون من الأعسر علي ترجمة معجم السهروردي أو ابن عربي أو الملا صدرا الشيرازي وغيرهم لو أني لم أتدرب مسبقا على التمارين والألاعيب التي قمت بها لترجمة المعجم الألماني غير المشهود الذي نجده لدى هايدغر"[17].

وأنا أيضا كانت أولى علاقاتي الفلسفية بالترجمة تتمثل في الاشتغال المبكرعلى أحد تلامذة هايدجر المغاربة ألا هو عبد الكبير الخطيبي[18] فكانت معاشرتي التكوينية تلامس الفلسفة الألمانية والفرنسية والفكر العربي، وثمة كان أول لقاء لي بكوربان في ترجمته لهايدغر وفي مؤلفه المرجعي عن الفلسفة الإسلامية.

يشتغل هنري كوربان وفق استراتيجية متعددة للفهم والتأويل والترجمة. فهو بحاثة محقق ومنقب، يسعى أولا وقبل كل شيء إلى صياغة تصور ممكن للتجربة الروحانية لهذا ولذاك، ومن خلال ذلك في الوقت نفسه للتصوف الإسلامي وللفلسفة الإسلامية عموما. لهذا يتبنى كوربان بهذا الصدد مفهوم المستويات الهرمنوسية التي تجعل مقاربة التصوف وقصصه الرمزية مقاربة خصوصية لا يمكن أن تنطبق على مقاربة نص سردي من قبيل المقامات مثلا. إن المستويات الرمزية تحيلنا هنا إلى مرجعية فلسفية هي المرجعية الفينومينولوجية والممارسة التأويلية المتصلة بها.

هكذا يقف المترجم وهو يمارس ترجمة كتابات كوربان على مجمل هذه المكونات سواء في شكلها الصريح، أي حين يوضحها المؤلف في سياق النص، فتكون الترجمة بذلك عنصرا من عناصر بناء النص وبناء الفهم والتأويل، أو في

شكلها المضمر من خلال ابتكار المقابلات عبر سيرورة فكرية وفلسفية نتابع مضمراتها لحظة لحظة.

لنتابع بهذا الخصوص عملية التأويل الترجمية في إحدى رحلاتها الطويلة المدى. يتعلق الأمر هنا بمفهوم البرزخ اوعالم المثال والخيال والصور. ففي الوقت الذي لا يجد الفيلسوف المترجم مقابلا ممكنا لهذا الاصطلاح، فإنه لا يجعل منه مفهوما من مفاهيمه الممكنة، ليركز بالمقابل على مفهوم عالم المثال الذي يشتغل عليه بطريقتين متمايزتين: أولا، مقابلته بنظيره اللاتيني "mundis imaginalis"، المتداول في العصر الوسيط. وثانيا، فإن هذا المفهوم اللاتيني يتطلب من الفيلسوف لا من الفيلولوجي اجتهادا آخر سوف يمكن اعتباره بهذا الصدد فتحا في هذا المضمار. لقد استطاع المترجم الفيلسوف تعطيل مفهوم البرزخ لأنه يشوش بشكل ما على مفهوم عالم المثال باعتباره مفهوما مكانيا فقط، ومنح الأفضلية والأولوية لمفهوم يتضمن مفهوم إنتاج الصور. ذلك الاجتهاد يتعلق بالأساس بخلق مفهوم يتعلق بابن عربي وذلك بطريقة هايدجرية. إنه مفهوم l'imaginal الذي سوف يشتغل في الحقل الفكري والفلسفي الغربي منذ الستينيات، وإن بشكل هامشي.

إذا كان مفهوم l'imaginal يمكّن من تجاوز ثنائية الخيال والمتخيل وشرخها (الذي يبدو أن كوربان يتشبث بهما مثله في ذلك مثل سارتر وإن بشكل أقل حدة)، فإن كوربان مع ذلك يظل يرمي بشكل صريح بالمتخيل في مزبلة ما لا يقبل الفكر والتفكير. إنه بذلك يمنح للخيال طابعا خلاقا يشبهه بالعقل الفعال فيما يعطل مفهوم المتخيل صراحة: "ذلك هو المؤْضوع الأساس لهذا الكِتاب. وربما من خلاله ساعد ابْن عَرَبي بعْضا من زملائنا الغربيين (وذلك مؤشِّر من المؤشِّرات الدالة) الجاهدين في أيامنا هذه في إعادة اكتشاف ميتافيزيقا الخَيال وحَضْـرَة الخَيال l'imaginal، إذ نَحْنُ لا نقول بمفهوم المتخيل... ففي نظرهم ثَمّةَ عالم ثلاثي يوجد "مَوْضـوعيا" وواقِعيا؛ إذ بين الكَوْن المدرك بواسطة الإدْراك التَّـعَقْلي (عالم العُقـول الملائكية الكروبيين chérubiniques)، والكَوْن المدرك بالحواس، يوجد عالم وسط هو عالم الأفكار والصُّور والتَّـمثيلات، والأجْسـام اللطيفة و"المادة اللامادية". إنه عالم واقِـعي ومَوْضـوعي، متماسك وأبدي مثله

في ذلك مثل العالَم المَعْقول والعالَم المَحْسوس، كما أنه عالم وسط "فيه تتجسدن الرّوح ويتروحن الجسد"، يتكون من مادة ومن امتداد واقِعيين، بالرّغْم من أنهما في حالة لطيفة ولامادية بالنّظَر إلى المادة المَحْسوسة الفاسدة. ذلكم هو العالَم الذي تشكل المخيلة الفعالة عضوه. إنه موطن التّجَلّيات، والمشهد الذي تقع فيه الأحداث الشُّهودية والحكايات الرّمزية في واقِعها الحقيقي. سيدور الحَديث كثيرا هنا عن هذا العالَم، من دون أن نتلفظ أبدا بمفهوم المتخيل imaginaire، لأن هذه الكلمة وفي مقابلها الجاري تحكم مسبقا على الواقِع المقصود أو المبتغى، وتكشف عن العجز أمام هذا العالَم الوسط والوسيط في الآن نفْسِه، أي عالم الحساسية المَعْقولة"[19].

إن العملية الفكرية التأويلية التي يقوم بها كوربان تستدعي منا عملية ترجمية مزدوجة بدورها، نتمكن من خلالها من أن نتابع عن كثب الجهد المنتج في النص المترجم، وأن نستعيد ذلك الجهد حتى ونحن نعود للنص الأصل موضوع الترجمة. بهذا المعنى يغدو من الواضح أن العمل التأليفي والترجمي يكون تحويلا باتجاه اللغة الفرنسية وتحويلا مزدوجا لا استعادة بسيطة نحو اللغة العربية التي هي الأصل الفصل.

الهوامش

(1). كلود أوليي، مراكش المدينة، ترجمة فريد الزاهي، منشورات عكاظ، 1995.

(2). حسب لسان العرب. ومعروف أن ابن عربي ونيتشه وهايدغر قد اعتمدوا كثيرا في تأويلاتهم على الرجوع إلى المعنى الأصل.

(3). انظر مثلا بيير لوتي، في المغرب، وقد ترجمه للعربية حسن بحراوي بمراجعتنا، وسيصدر قريبا عن هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث. وكذلك، بيير شوفريون، رحلة إلى المغرب، ترجمة فريد الزاهي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2011.

(4). انظر الدراسة التي خصصت لهذه الرسوم في أشغال ندوة "الرسوم المصورة" المنظمة بكلية الآداب بمكناس المنشورة سنة 1992.

(5). انظر مقال الخطيبي: « Bilinguisme et littérature », in Maghreb pluriel, Denoël/SMER, pp. 177-207

(6). نفسه، ص. 191.

(7). نفسه، ص. 179.

(8). A. Khatibi, Amour Bilingue, Fata Morgana, 1982, pp. 10-11.

(9). Farid Zahi, Langue, corps et savoir, les figures du double dans Amour bilingue et le Livre du sang, thèse de 3e cycle, Sorbonne Paris-IV, 1987.

(10). ع. الخطيبي، صيف في ستوكهولم، ترجمة فريد الزاهي، منشورات توبقال، 1994.

(11). هنري كوربان، الخيال الخلاق، ترجمة فريد الزاهي، ط. 1، منشورات مرسم، 2006؛ ط. 2، منشورات الجمل، 2008.

(12). M. HEIDEGGER, *Qu'est-ce que la métaphysique* ? Suivi d'extraits sur l'être et le temps et d'une conférence sur Hölderlin. – Trad. de l'allemand par H. Corbin avec un avant-propos et des notes. Paris, Gallimard (coll. « Les Essais », VIII), 1938

(13). هنري كوربان، من هايدغر إلى السهروردي، ترجمة فريد الزاهي، مجلة نزوى، العدد 53، 2008، ص. 104.

(14). نفسه، ص. نفسها.

(15). نفسه، ص. 105.

(16). نفسه، ص. نفسها.

(17). نفسه.

(18). بحث الإجازة الذي حررناه عن الكتابة والاختلاف بجامعة فاس سنة 1983، وكان حينها أول إجازة بالعربية في شعبة الفلسفة بالجامعة المغربية عن الخطيبي.

(19). هـ. كوربان، الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، ترجمة ف. الزاهي، ط. 2. منشورات الجمل، ص.151.

2009

صدر للمؤلف

المؤلفات:

ـ الحكاية والمتخيل، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،1991.

ـ الجسد والصورة والمقدس، إفريقيا الشرق، بيروت-البيضاء، 1999.

ـ النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003

ـ عزيز أبو علي: فتنة المطلق، مؤلف جماعي، منشورات مرسم، 2000 (كتاب فاخر، بالفرنسية والعربية).

ـ ثلاثون سنة من احتضان الفنون: مجموعة فنية مغربية، منشورات البنك التجاري المغربي، 2002 (كتاب فاخر بالفرنسية).

ـ العين والمرآة، الصورة والحداثةالبصرية، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2005.

ـ من نظرة لأخرى، الفن ووسائطه بالمغرب، منشورات مرسم الرباط، 2006 (بالفرنسية).

ـ يوسف أحمد، منشورات بيوبلوس، دبي، 2006 (كتاب فاخر بالعربية والفرنسية والإنجليزية).

ـ عباس صلادي: عالم ساحر، منشورات مرسم، الرباط، 2006 (بالفرنسية).

ـ محمد الإدريسي: هجاء العالم، منشورات مرسم، 2007 (بالفرنسية).

ـ العتبة والأفق، تجربة الخروج من اللوحة في الفن العربي، منشورات دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة (جائزة لجنة التحكيم للبحث النقدي التشكيلي) 2009.

- جسد الآخر (باللغة الفرنسية)، منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي، 2009.

الترجمات

- علم النص لجوليا كريستيفا، منشورات توبقال، 1991؛ ط. 2، 1998.
- مواقع لجاك دريدا، منشورات توبقال، 1993
- صيف في ستوكهولم لعبد الكبير الخطيبي، توبقال للنشر، 1993
- مراكش المدينة لكلود أوليي، منشورات عكاظ، 1995
- ثلاثية الرباط، لعبد الكبير الخطيبي، منشورات الرابطة، 1996
- المغرب العربي وقضايا الحداثة لعبد الكبير الخطيبي، ترجمة جماعية، 1997
- حياة الصورة وموتها لريجيس دوبري، أفريقيا الشرق، 2002
- الفن العربي المعاصر (مقدمات)، منشورات عكاظ، الرباط، 2003.
- تأمل العالم، الصورة والأسلوب في الحياة الاجتماعية، لمشيل مافيزولي، المجلس القومي للثقافة، القاهرة، 2005.
- الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، لهنري كوربان، منشورات مرسم الرباط 2006؛ ط.2 منشورات الجمل بيروت، 2008.
- السحر والدين في إفريقيا الشمالية، منشورات مرسم، الرباط، (جائزة المغرب للترجمة) 2008.
- رحلة إلى المغرب لأندري شوفريون، منشورات هيئة التراث والثقافة، أبوظبي، 2011.

المحتويات

لا تزال دراسات الجسد باللغة العربية حتى الآن فقيرة وهشة، نظراً لما يكتسيه هذا المبحث من تشابك وتعقد يتعلق بالطبيعة المتعددة للجسد وتوزعه بين مساعي منهجية ومعرفية مختلفة، ونظراً أيضاً لكونه يدخل في الثنائيات الميتافيزيقية المؤسسة والأكثر عرضة للحظر والتهميش والتحريم والتحديد والتنميط.

إن قضية الجسد، الأنثوي منه والذكوري، بكل متعلقاته الأنثربولوجية والثقافية، الواقعية منها والمتخيلة، هي أولا وقبل كل شيء قضية الذات بكل حمولاتها النفسانية والفلسفية والاجتماعية. من ثم، فإن توجه الباحث العربي إلى طرق قضايا الجسد والصورة أصبحت اليوم، في ظل التحولات التي تعرفها المجتمعات العربية، تأخذ، إضافة إلى الطابع الاستراتيجي طابعاً سياسياً، إذ هي تمس مسائل عويصة من قبيل المظاهر الاجتماعية كالحجاب والمظاهر الحميمة كالجنس والحدود بين الأجناس والممارسات الغوائية، والخطابات حول الجسد. كما أنها من ناحية أخرى صارت تجد موقعاً أكيداً لها في الممارسات الفنية المعاصرة التي صارت النساء الفنانات فيها بالأخص يعبرن بها عن مسعاهن تجاه الردات القيمية التي عرفتها المجتمعات العربية في العقود الأخيرة.

ولئن كان من ميزة الدراسات التي يتضمنها هذا الكتاب، فهي
في تعددية مصادرها وموضوعاتها، ولئن كان لها من مز
تتجلى في تآلفها حول موضوعة رباعية، تتجلى في الذاتية
وفي الجسد والصورة، وفي المتخيل والواقع، وفي النص و



